HERMANN GRABNER

Harmonielehre

Hermann Grabner

Handbuch der Harmonielehre

(Praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)

I. Teil: Lehrbuch

1.—5. Tausend

Max Hesses Verlag, Berlin

Hesses Illustrierte Handbücher Band 15

Der II. Teil dieses Handbuches, das „Aufgabenbuch“ vom gleichen Verfasser, ist in der Reihe der Handbücher als Nr. 25 erschienen.

Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßtes Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke —
Nun — man kommt wohl eine Strecke!
(J. W. von Goethe.)
(Leitspruch R. Schumanns.)

Dieses Buch mit dem Untertitel „Praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz" ist eine ausgesprochene Handwerkslehre, bestimmt, den Studierenden in die logischen Zusammenhänge der tonalen Harmonik einzuführen.

Seine Nutzanwendung erstreckt sich zunächst auf den Tonsatz als Grundlage für die heute oft an den Musiker herantretenden Anforderungen von *Bearbeitungen* verschiedenster Art (Volkslied-, Continuobearbeitung, Spartierung, Aufführungseinrichtung u. dgl.), dann aber auch auf die Analyse von Werken der funktionsbedingten Musikepoche des 17.—19. Jahrhunderts.

Letzteres rechtfertigt allein schon das Bekenntnis zur *Funktionstheorie*, die sich aus den bedeutungsvollen Erkenntnissen der Theoretiker Zarlino, Rameau, Fétis, G. Weber, M. Hauptmann und insbesondere H. Riemann zu einer Vollkommenheit entwickelte, die auch den größten analytischen Ansprüchen gerecht wird.

Wenn hier nun die Grundzüge dieser Lehre nicht in der abstrakten Form des Dualismus, sondern in einer mehr unserem lebendigen Musikempfinden entsprechenden Art Verwendung finden, so unterstreicht dies wiederum den ausschließlich auf das Praktische gerichteten Zweck dieses Buches, das von breiten ästhetisierenden Betrachtungen und ausführlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen absieht, aber nachdrücklichst die intensive Durcharbeitung jedes einzelnen Kapitels und Ausarbeitung der dazugehörigen Aufgaben verlangt. Denn nur so kann das Erstrebte erreicht werden.

Berlin-Zehlendorf, im Frühjahr 1943.

Hermann Grabner.

INHALT

Zur Einführung

I. Grundbegriffe. § 1—4

II. Die Hauptfunktionen. § 5—21

Seite

ZUR EINFÜHRUNG.

Historischer Überblick.

Obwohl der Ausdruck „harmonia" schon bei den Griechen als Begriff für die geordnete Folge der Tonleiter vorkommt, hat er erst im Mittelalter die Bedeutung erhalten, die wir ihm auch heute noch zuerkennen, nämlich die des „konsonanten Dreiklanges".

Freilich war die Erkenntnis des Dreiklanges als Träger musikalischen Geschehens erst mit dem Augenblicke gegeben, da — in Ergänzung zur frühmittelalterlichen melodisch-linearen Einstellung — das Wesen des Zusammenklanges als ein in sich beruhendes Konsonanzgebilde zum Gegenstande wissenschaftlicher Betrachtungen wurde. Wenn auch Hinweise auf diese Auffassung bereits im 13. Jahrhundert durch die Anerkennung der Terz und Sexte als Konsonanzen gegeben sind (Joh. de Garlandia, Franco von Köln, Walter Odington), so hat doch erst Joseffo Zarlino in seinem 1558 erschienenen Werk „Istitutione harmoniche" den Begriff der Harmonie eindeutig präzisiert: „*Terz und Quinte oder ihre Oktavenversetzungen sind die alleinigen Elemente der Komposition.*" Demnach sind Dur- und Molldreiklang die alleinigen konsonanten Grundharmonien.

Allerdings machte sich die Folgezeit diese Erkenntnis nicht zunutze, da die herrschende Praxis, obwohl auf harmonischer akkordlicher Auffassung beruhend, ein anderes System in den Vordergrund stellte, nämlich das System des Generalbasses. Dieses hängt mit der zu Ende des 16. Jahrhunderts aufkommenden monodischen Setzweise zusammen, bei der eine melodische Hauptstimme durch schlichte Akkorde begleitet wurde. Vorläufer der Generalbaßbezifferung dürfte der bei den

italienischen Organisten verbreitete „basso seguente" gewesen sein, der es dem Organisten ermöglichen sollte, beim Einstudieren der Gesänge den Chor zu unterstützen, indem man die wichtigsten Akkorde durch Ziffern über der Baßstimme andeutete, so daß der „Maestro al Cembalo" sozusagen die Rolle des heutigen Dirigenten versah. Es ist aus dem ganzen Aufbau der im Aufgabenbuch näher ausgeführten Bezifferung ersichtlich, daß dieses System im Grunde der Lehre Zarlinos von der einmaligen und unabänderlichen Bedeutung von Grundton, Terz und Quinte insoferne widersprach, als hier die akkordliche Darstellung durchaus zahlenmäßig und zwar von der Baßstimme aus erfolgte, ohne Berücksichtigung der Qualität des betreffenden Akkordbestandteiles.

Den Schlüssel zur Erkenntnis der harmonischen Logik hatte also auch die Generalbaßlehre nicht zu geben vermocht. Es bedurfte noch einer geraumen Zeit, bis sich der Begriff der „Tonalität" durchgesetzt hatte. Entscheidenden Anstoß dazu gab der französische Komponist Jean Philippe Rameau (1683—1764) mit seinem Hinweis auf ein „Centre harmonique", auf ein harmonisches Zentrum und mit der Prägung der drei Begriffe „Note tonique" (Tonika), „Dominante" mit Septime und „Sousdominante" (Subdominante) mit hinzugefügter Sexte. Durch diese Präzisierung der drei Grundharmonien war im wesentlichen die Grundlage für die Erkenntnis der tonalen Kadenz gegeben, so daß Rameau mit Recht als Begründer der „Funktionstheorie" angesehen werden kann.

Eine weitere Entwicklung der Lehre Rameaus erfolgte durch den Theoretiker Gottfried Weber (1779—1839), der die Bezeichnung der Harmonien durch römische Stufenzahlen einführte, was auch in der Folgezeit die meisten Lehrbücher des 19. Jahrhunderts übernommen haben. Zur Analyse der Harmonien verwendete Weber eine „Klangschlüsselschrift", die später auch Hugo Riemann (1849—1919) weiter ausgebaut hat. Dieser übernahm die von Rameau, Weber, dem Franzosen Fr. J.

Fétis und namentlich von Moritz Hauptmann, Heinrich Helmholtz und Arthur v. Oettingen begründete dualistische Grundauffassung, die im Gegensatz zu der hauptsächlich von Simon Sechter, dem Lehrer Anton Bruckners vertretenen monistischen Auffassung steht. Diese geht zwar auch auf die Rameausche Auffassung der Fundamentstöne zurück, betrachtet aber nicht den Dreiklang als naturgegebene Einheit, sondern das Intervall der Terz, die erst durch ihre verschiedene Zusammensetzungsmöglichkeiten die vier Kategorien des „großen, kleinen, verminderten und übermäßigen“ Dreiklanges ergibt. So wird also der Monismus von der Grundanschauung geleitet, daß der Dur- und Molldreiklang einer Wurzel, nämlich der Terz entspringt.

Der Dualismus dagegen betrachtet den Dreiklang als naturgegebene Einheit, als Realisierung gewisser Partialtöne (§ 4), und zwar den Durdreiklang als Realisierung des 4., 5. und 6. Obertones, den Molldreiklang als Realisierung des 4., 5. und 6. Untertones:



Sowie die Untertonreihe (deren Bestehen längst nachgewiesen und z. B. auf dem Trautonium gut hörbar gemacht werden kann) das Spiegelbild der Obertonreihe ist, ist auch der Molldreiklang das Spiegelbild des Durdreiklanges. Von seiner Prim c als 4. Unterton erscheint zunächst die große Terz abwärts als 5. und die reine Quinte f als 6. Unterton, so daß der f-moll-Klang als „Unterklang unter c“ bezeichnet wird (Klangschlüsselzeichen: °c).

Es entsteht nun im Dualismus der Widerspruch mit der Praxis, daß sich in Moll die Prime des Dreiklanges nicht mit seinem Grundtone deckt; denn das Ohr faßt

immer den **u n t e r s t e n** Ton als Grundton auf und empfindet die Auffassung des „herabhängenden“ Akkordes als unnatürliche Konstruktion. Trotz dieses Widerspruches bleibt es unbestreitbares Verdienst Riemanns, durch sein System den Weg zur modernen Analyse gefunden zu haben, die die ganze Epoche der tonal fundierten Harmonik, angefangen von den Vorklassikern bis in die Spätromantik, in einer großartigen logischen Denkungsweise erhellt. Hier war es vor allem Max **R e g e r**, der als Schüler Riemanns dessen neue Lehrsätze übernahm und sie der praktischen Analyse dienstbar machte, indem er die der Praxis widersprechenden dualistischen Tendenzen ausschloß und das ganze System in fünf prägnanten Tonalitätsgesetzen formulierte [1]). Reger hat in seinen am Leipziger Konservatorium abgehaltenen Analysevorträgen [2]), denen auch der Verfasser beiwohnte, selbst gezeigt, daß die Riemannsche Funktionstheorie ein für die musikalische Analyse unentbehrliches Hilfsmittel ist und daß insbesondere die neuromantische Musik ohne sie überhaupt nicht analytisch erfaßt werden kann. Wie im Detail die Vereinfachung und Anwendung dieses Systems zu geschehen hat, wurde vom Verfasser bereits in seiner 1922 erschienenen Schrift „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse“ gezeigt. In konsequentem Festhalten an die darin durchgeführten Grundsätze ist auch in vorliegendem Buche die Funktionsbezeichnung beibehalten worden, da sie in viel logischerer Weise das Wesen der Tonalität widerspiegelt als die Stufenbezeichnung und auch durch ihre *grundtönige* Intervallauffassung dem Grundgedanken Zarlinos von der gleichbleibenden Bedeutung von Grundton, Terz und Quinte in viel konsequenterer Weise Rechnung trägt als die Stufenbezeichnung, in der durch die unselige Verquickung mit der Generalbaßbezifferung

---

[1]) Näher ausgeführt in des Verfassers „Regers Harmonik“ (1920).
[2]) Die so oft als Gegenbeweis angeführten „Beiträge zur Modulationslehre von M. Reger stammen aus einer viel früheren Zeit (München 1903). Siehe auch Seite 13, Anm. 1!

die ursprüngliche Grundtönigkeit zur Baßtönigkeit verkehrt erscheint:



Hier ergeben sich Gegensätze von einer solchen Tragweite, daß alle Versuche einer Kompromißlösung versagen müssen [1]). Ganz abgesehen davon spricht auch die Tatsache, daß sich die Riemannsche Funktionsbezeichnung in der vereinfachten Form schon jahrzehntelang beim Unterricht glänzend bewährt hat, für ihre allgemeine Einführung und es ist ein erfreuliches Zeichen, daß alle in den letzten Jahrzehnten erschienenen fortschrittlichen Harmonielehren wie z. B. die von Schreyer, Klatte, Ernst Paul, Krehl, Achtélik, Maler, Distler und selbst die Neuauflage der Harmonielehre von Louis-Thuille die fruchtbringenden Ideen des großen Musikgelehrten und Theoretikers Riemann übernommen und ausgebaut haben [2]).

[1]) Selbst Regers Versuch, in seinen „Beiträgen zur Modulationslehre“ die Riemannsche Auffassung des neapolitanischen Sextakkordes auf die römische Stufenbezeichnung zu übertragen und dafür das Zeichen IV 6♭ anzuwenden, oder für den kadenzierenden Quartseptakkord die Bezeichnung V^{6}_{4} (anstatt wie bisher I^{6}_{4} anzuwenden, ist ein Beweis für die Unmöglichkeit einer Verquickung der Bezeichnungen.

[2]) Sinn und Anwendung der Riemannschen Funktionszeichen finden ihre wissenschaftliche Bestätigung auch durch die Erkenntnisse der neueren Philosophie über symbolische Darstellung. Nach F. Weinhandl („Das aufschließende Symbol“) ist es von außerordentlicher Wichtigkeit, daß man mindestens einen gemeinsamen Zug zwischen Symbol und symbolisierten Inhalt aufweisen kann. Hochwertige Symbole sind auch die Zeichen T, S und D, denn sie sind mit einer Gestaltvorstellung verknüpft, ohne die der Buchstabe nichts bedeutet und sinnlos wäre. Identische Züge mit dem vorgestellten Inhalt ergeben sich z. B. durch die Zeichen Tp, Sp und Dp für die Ableitung der Nebenharmonien.

Aufgabe der Harmonielehre.

Die Harmonielehre bezweckt:

1. den Musikstudierenden mit dem Wesen, der Bedeutung und den Beziehungen der Klänge zueinander bekannt zu machen,
2. ihm dadurch die analytische Betrachtung der Meisterwerke zu ermöglichen,
3. ihm die handwerksmäßige Grundlage für die homophone Satztechnik zu geben, insofern sie für ihn als Komponisten oder Improvisator, Bearbeiter oder Herausgeber das Fundament für die anderen satztechnischen Disziplinen des Kontrapunktes, der Instrumentation, Formenlehre usw. ist.

Voraussetzungen für das Studium.

Voraussetzung für das Studium nach diesem Buch ist die vollständige Beherrschung der Elementartheorie und zwar:

der gebräuchlichen Dur- und Mollskalen,
der Intervallenlehre,
der Dreiklangslehre,
der grundlegenden akustischen Phänomene,
der Grundbegriffe der Metrik und Rhythmik.

In wieweit wird Klangvorstellung vorausgesetzt? Immer wieder macht man die Erfahrung, daß dieses Gebiet vom Studierenden eingelernt, „gekonnt", aber zu wenig erlebnishaft fundiert ist, und zwar erlebnishaft nicht im Sinne seelischen Mitschwingens, sondern einer bewußten Gehörswahrnehmung in aktiver und passiver Beziehung, als Klangvorstellung und Auffassungsvermögen.

Die Erfahrung lehrt, daß jemand, der keine Klangvorstellung besitzt, bei der Ausarbeitung eines harmonischen Satzes, bei der Harmonisierung eines Chorales, Volksliedes oder eines bezifferten Basses mit außerordentlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Die erlernten Kunstgesetze sind für ihn die alleinige Handhabe, die ge-

stellte Aufgabe wenigstens annähernd durchzuführen; denn es fehlt ihm an jeglicher erlebnishafter Kontrolle. Das Nachprüfen des Geschriebenen am Instrument erweckt in ihm meist ein Unbehagen über die „Unnatürlichkeit" seines harmonischen Empfindens. Die nachträgliche Korrektur ist dann nicht mehr als ein mühseliges Abtasten und Zusammensuchen des vermeintlich Besseren.

Es sollte daher bei jedem Studierenden wenigstens so viel an klanglichem Vorstellungsvermögen vorausgesetzt werden, daß er imstande ist, sich die Außenstimmen eines Satzes bei der Konzeption desselben ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes gehörsmäßig vorzustellen.

Auf jedem Fall müßte aber vollständige Ausbildung des *Intervallhörens* in aktiver und passiver Hinsicht als unbedingte Voraussetzung des Harmonielehreunterrichtes gefordert werden, damit sich dieses im weiteren Verlaufe des Studiums zur vollständigen Vorstellung eines mehrstimmigen Satzes vervollkommnen kann.

Kunstgesetze.

Was die Kunstwissenschaft als „Kunstgesetze" bezeichnet, ist nichts anderes als die Zusammenfassung der typischen Merkmale, die durch vergleichende Betrachtung der einzelnen Phänomene gewonnen wurden und, geleitet von historischen, wohl auch ästhetischen Erwägungen, als allgemein verbindliche Normen aufgestellt wurden:

„Das Gesetz aber bedeutet die Formel für das, was in allem Verschiedenen das Gleiche bleibt, die immer aufs neue gültige Regel . . . . Es kehrt eben in allem andern doch auch ein Selbiges wieder, im Einmaligen ein Vormaliges — und das gilt noch fürs Einmalige, wie es uns zum Beispiel im Wirken des Genius, in der schöpferischen Leistung vor Augen tritt" (W. Hellpach).

Eben darum hat das Genie die Berechtigung, die strengen Regeln der Kunst zu sprengen, wenn künstlerische Erwägungen ein Überschreiten der Norm geboten erscheinen lassen.

Der Studierende aber empfinde in den Beschränkungen des freien Flusses der Phantasie durch die Kunstgesetze keine schulmeisterliche Bevormundung! Hat er erst, nach strenger Beobachtung der gegebenen Anweisungen, sich durch unermüdliche Arbeit eine gewisse handwerkliche Routine erworben, dann wird ihn auch gegebenenfalls seine gereifte Urteilskraft zu einer Freiheit ermächtigen, die ihm vorher verwehrt war. Solange aber dieses Urteilsvermögen nicht vorhanden ist, muß auf *strenge Einhaltung der Kunstgesetze* gesehen werden. Denn hier gilt einzig und allein der pädagogische Grundsatz, den *Anton Bruckner* in seinem Unterricht immer wieder betonte:

„ERST DAS WISSEN, DANN DAS FREIE ARBEITEN."

Begrenzung des Stoffes.

Die notwendige Begrenzung eines so großen, die unerschöpfliche Welt des Klanges erfassenden Stoffes ist gegeben durch die Aufgabe, die Kunstgesetze einer drei Jahrhunderte umspannenden Entwicklung der Harmonik in prägnanter Formulierung zusammenzufassen und durch Beispiele zu illustrieren. Die in diesem Zusammenhang gegebenen praktischen Anweisungen betreffen die zwei- bis vierstimmige Darstellung der Klänge und ihrer Verbindungen, Kadenzen und Modulationen und die praktische Nutzanwendung des Gelernten in der Bearbeitung des älteren und jüngeren deutschen Volksliedes, weil hier die Gesetze natürlicher harmonischer Entwicklung am vollkommensten aufgezeigt werden können, und schließlich auch die Bearbeitung einfacher Generalbässe.

Dagegen bleibt die Anwendung der erworbenen Kenntnisse auf die *praktische Analyse* einem später folgenden besonderen Lehrbuche vorbehalten, in dem auch die Charakterisierung der Harmonik der einzelnen Stilepochen und ihre Entwicklung bis auf unsere Tage eine besondere Darstellung erfahren soll.

I. GRUNDBEGRIFFE.

§ 1. Melodie und Harmonie.

Betrachtet man

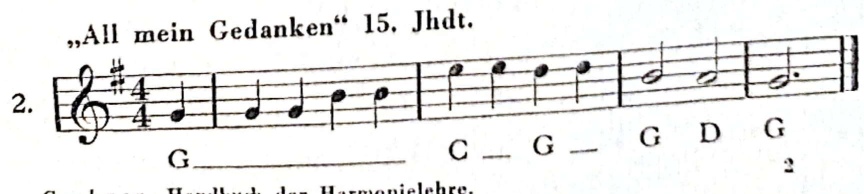
Ton und Rhythmus als Elemente des musikalischen Geschehens,
Melodie als eine Synthese von Ton und Rhythmus,
Harmonie als eine Synthese von Ton und Ton, —

so ist die nächstliegende Frage:

Wie ist das Verhältnis von Melodie und Harmonie?

Man spiele oder singe folgende Melodien aus verschiedenen Jahrhunderten und unterlege ihnen am Klavier die mit Buchstaben angedeuteten Akkorde (großer Buchstabe = Durdreiklang, kleiner Buchstabe = Molldreiklang):





Macht hoch die Tür (1704)

3.

F F B F C F C F C F B _ F _ C F C F

Drunten im Unterland (1835)

4.

D________ G______ A________ D

Jodler aus Vorarlberg

5.

3 3

B________________________________F

Bach

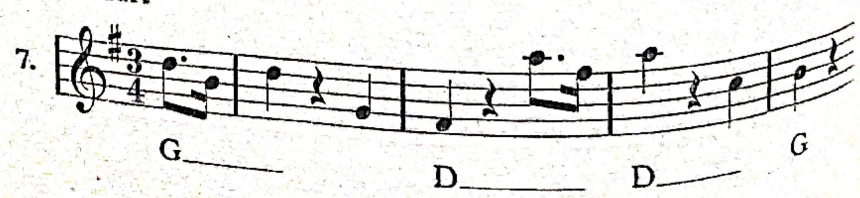
6.

c_________ f______________

tr

G_____________ c_____ G_____ c

Mozart



Ergebnis:

Unser Ohr ist gewöhnt, einzelne Melodietöne oder ganze melodische Komplexe bestimmten Harmonien zuzuordnen. Diese Zuordnung betrifft nicht nur die offensichtlich aus dem Dreiklang entwickelten Melodien (wie Beispiele 4, 5, 7), sondern auch ausgesprochenen „Linien" (wie Beispiel 6), in denen das Harmonische mehr verborgen, „latent" ist.

Diese Eigenschaft unseres Ohres spricht sich mit dem Aufkommen der mehrstimmigen Musik sogar in der Tendenz aus, die homophone Gregorianik harmonisch auszudeuten.

Umgekehrt ist unser Ohr bestrebt, schon in einfachsten harmonischen Folgen melodische Bewegungen herauszuhören:



Hier faßt man die Folge C-dur — F-dur — C-dur (Beispiel 8 a) als einheitlichen C-dur-Komplex auf, innerhalb dem ein melodischer Wechsel e-f-e und g-a-g stattfindet (Beispiel 8 b).

Folgerung:

1. Melodietöne können klanglich interpretiert, „harmonisiert" werden.
2. Die an den Harmonien beteiligten Stimmen unterliegen melodischen Gesetzen, den sogenannten „Stimmführungsvorschriften".

§ 2. Grundton und Quinte. Skalenarten.

In den melodischen und harmonischen Beziehungen sind zwei Momente von ausschlaggebender Bedeutung:

1. Der Grundton als das Zentrum, zu dem alle anderen Töne in Beziehung treten.
2. Die Quinte als dominierender Gegenpol, d. h. als die dem Grundton gegenüber gelagerte Gegenkraft.

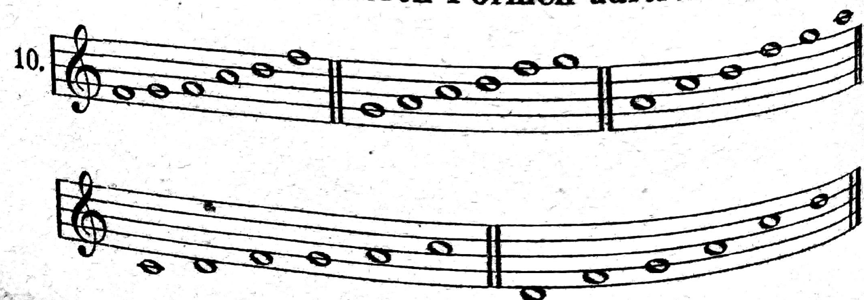
In der folgenden Pfingstmelodie aus dem 13. Jahrhundert ist das Zustreben jedes Tones zum Zentralton F schön zu sehen:



Bauen wir 5 Quinten über F: F-c-g-d-a, so haben wir das Material, aus dem diese Melodie geformt ist.

Bringen wir diese Töne durch Oktavenversetzung („Oktavierung") in ein skalenmäßiges Verhältnis: c-d-F-g-a, so haben wir die „*Fünftonskala*", die „pentatonische Skala" erhalten.

Sie kann auch in anderen Formen auftreten:



Obwohl die Ausgangspunkte dieser Reihen den Charakter einer Leiterbasis haben, kann man doch nicht von eigentlichen Grundtönen im Sinne unserer Dur-Moll-Tonalität sprechen.

Nicht alle pentatonischen Melodien (unter denen sich viele Kinderlieder befinden) weisen so ausgesprochene Grundtonbeziehung auf wie Beispiel 9. Bei anderen ist es die Quinte, die besonders häufig auftritt und aus dem melodischen Gefüge hervorsticht.

Dieser eigentümliche Schwebezustand der Skalen erklärt sich aus den fehlenden Tönen e und h, die in der abendländischen Musik als „Leittöne" eine große Rolle spielen.

Ihre Einbeziehung in die Fünftonskala ergibt die siebenstufige Skala, wie sie uns in den *mittelalterlichen Kirchentönen* entgegentritt:

I. Authentische Skalen:

dorisch,	auf dem Fundament D:	D e f g a h c d
phrygisch,	„ „ „ E:	E f g a h c d e
lydisch,	„ „ „ F:	F g a h c d e f
mixolydisch,	„ „ „ G:	G a h c d e f g

II. Plagale Skalen, von den authentischen abgeleitet durch Oktavversetzung des 2. Tetrachordes unter den 1. Tetrachord:

hypodorisch,	a. d. Fundament D:	a h c D e f g a
hypophrygisch,	„ „ „ E:	h c d E f g a h
hypolydisch,	„ „ „ F:	c d e F g a h c
hypomixolyd.,	„ „ „ G:	d e f G a h c d

Der Fundamentston (in den authentischen und plagalen Skalen gleichlautend) ist meist der Endton der Melodie, weshalb er auch „Finalis" = Schlußton heißt. Bisweilen kommt aber auch der Schluß auf der Quinte,

dem „Confinalis", vor. Auch der sogenannte „Repercussionston" ist in der dorischen, lydischen und mixolydischen Skala die Quinte [1]).

Trotz dieses unserem Grundton- und Quintbegriff schon näher kommenden Charakters der markanten Töne der Kirchenskalen wäre es unrichtig, sie mit ausgesprochen harmonischem Maßstab zu messen wie unsere Dur- und Mollskala [2]).

Selbst die um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Glareanus dazugefügte jonische und aeolische Skala, die mit unserer C-dur- und a-moll-Skala identisch erscheinen, sind noch nicht im Sinne unserer Skalen zu beurteilen:

jonisch — aeolisch

g a h C d e f g a h c   e f g A h c d e f g a

hypojonisch — hypoaeolisch

Als auch für die heutige Harmonielehre besonders wichtige Intervalle der Kirchentonskalen führt H. Riemann folgende an:

1. die dorische Sexte d-h,
2. die phrygische Sekunde f-e,
3. die lydische Quarte f-h (übermäßige Quarte = Tritonus),
4. die mixolydische Septime g-f.

Die Annäherung an unsere tonale Auffassung erfolgte

a) durch das Eindringen der Mehrstimmigkeit in die Kirchenmusik,

[1]) Näheres über die Struktur authentischer und plagaler Melodien, über die Bedeutung des Repercussionstones und die Transponierbarkeit der Skalen siehe des Verfassers „Allgemeine Musiklehre" (Ernst Klett-Verlag, Stuttgart).

[2]) Einen anschaulichen Vergleich zwischen linearer Kirchentonalität und harmonischer Dur-Moll-Tonalität bringt Hans Joachim Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik", Bd. I.

b) durch die dadurch bedingte Einführung der Leittöne cis im Dorischen und fis im Mixolydischen,

c) durch die Anpassung der Kirchentonskalen an die sich durchsetzenden jüngeren Skalen:

Anpassung des Lydischen an unser F-dur
durch Erniedrigung des h zu b

Anpassung des Dorischen an unser d-moll
durch Erniedrigung des h zu b

Von dieser Zeit an wird der Charakter der Kirchentonskalen immer verschwommener, gewinnt die harmonische Auffassung von Dur und Moll immer mehr an Bedeutung [1]).

§ 3. Die harmonische Dur-Moll-Tonalität.

Mit dem Schwinden der Kirchentöne und Emporkommen des Generalbasses am Ende des 16. Jahrhunderts ist der Weg für die funktionelle Auffassung der Tonart gegeben.

Unter **Funktion** versteht man die Bedeutung eines Teiles für die Gesamtheit; auf musikalische Verhältnisse übertragen:

Die Bedeutung eines Melodietones für den Gesamtverlauf der Melodie.

Die Bedeutung eines Harmonietones für die Logik der ganzen harmonischen Entwicklung.

Die Bedeutung eines Formabschnittes für den Gesamtverlauf der Form.

---

[1]) Rudimente der Kirchentonskalen finden sich noch im Generalbaßzeitalter, hauptsächlich bedingt durch Erhaltung des alten vorreformatorischen Choralgutes. Sie äußern sich hauptsächlich in der Tonartvorzeichnung, so, wenn z. B. J. S. Bach seiner dorischen Orgeltoccata keine Vorzeichnung gibt oder Stücke wie z. B. die g-moll - Solo - Violinsonate mit nur einem B - Vorzeichen versieht.

Die funktionellen Beziehungen werden durch die Tonalität geregelt.

Tonalität ist die Beziehung aller Melodietöne auf einen gemeinsamen Grundton.

Tonalität ist die Beziehung aller Harmonien auf eine allen gemeinsame Grundharmonie.

Tonalität ist die Beziehung der Tonarten der formalen Abschnitte eines Stückes zur gemeinsamen Grundtonart.

Beispiele:



Bach, *Thema der 1. Fuge des Wohltemp. Klaviers I.*
Tonales Zentrum ist c^1, von dem aus das Thema, abgesehen von den nie zu trennenden harmonischen Beziehungen, seinen Auftrieb, seine Spannungsgegensätze und deren Lösung findet.

Mozart, *Klaviersonate C-dur (K. V. 283).*
1. Satz in C-dur, 2. Satz in G-dur, 3. Satz in C-dur. Die tonale Beziehung zur Haupttonart C-dur erscheint im 2. Satz durch das *quintverwandte* G-dur hergestellt.

Mozart, *Klaviersonate c-moll (K. V. 475).*
1. Satz in c-moll, 2. Satz in Es-dur, 3. Satz in c-moll. Die tonale Beziehung zur Haupttonart c-moll erscheint im 2. Satz durch das *terzverwandte* Es-dur hergestellt.

Beethoven, *V. Symphonie, I. Satz.*
Exposition: Hauptthema in c-moll
Seitenthema in Es-dur.

Durchführung: in f-moll, c-moll, D-dur, G-dur, C-dur, f-moll.

Reprise: Hauptthema in c-moll
Seitenthema in C-dur.

Coda: in c-moll.

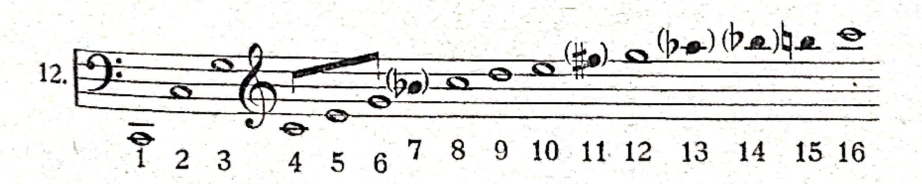
Die tonale Beziehung erscheint in allen Abschnitten durch *Quint- und Terzverwandtschaft* hergestellt.

§ 4. Begründung der tonalen Verwandtschaftsverhältnisse.

Riemann nennt jene Töne, Klänge und Tonarten verwandt, die dem musikalischen Hörer „als zu engerer Einheit zusammengehörig" erscheinen, „aufeinanderbezogen, voneinander abgeleitet" sind. Er unterscheidet demnach: Oktav-, Quint- und Terzverwandtschaft.

Der Grad der Verwandtschaft bestimmt sich nach den Schwingungsverhältnissen der Töne. Je einfacher das Schwingungsverhältnis, desto näher die Verwandtschaft.

Aufschluß darüber gibt uns die *Klanganalyse*, die Zerlegung eines Tones in seine Partialtöne:



Die Partialtöne, auch „Obertöne" genannt, bestimmen in ihrer Gesamtheit den Klangcharakter und die Klangfarbe des Tones. Sie schwingen bei dessen Erklingen leise mit.

Der 4., 5. und 6. Oberton ist identisch mit unserem C-dur-Dreiklang und wird auch „Naturklang" genannt.

Verschiedene dieser Töne wie der 7., 11., 13. und 14. sind akustisch nicht mit dem in unserem temperierten System enthaltenen gleichnamigen Tönen identisch[1]).

Die für unsere tonalen Verwandtschaften in Betracht kommenden Schwingungsverhältnisse sind:

die Oktave C : c = 1 : 2
die reine Quinte c : g = 2 : 3
die große Terz $c^1 : e^1$ = 4 : 5
die kleine Terz $e^1 : g^1$ = 5 : 6.

---

[1]) Einen Versuch klanglicher Realisierung des 7. Obertones zeigt der Schlußakkord f-a-c-es des F-dur-Prélude von Chopin.

II. DIE HAUPTFUNKTIONEN.

§ 5. Die Träger der Tonalität: Tonika, Dominante und Subdominante.

Nimmt man C als tonales Zentrum, so stehen zu ihm die obere und untere Quinte in polarem Gegensatz:

f ⟵⟶ (c) ⟵⟶ g

Dabei unterscheiden wir direkte und indirekte Quintverwandtschaft:

g und c sind miteinander direkt quintverwandt
f und c sind miteinander direkt quintverwandt
g und f sind miteinander indirekt quintverwandt über c.

Was für diese Töne gilt, gilt auch für die darüber errichteten konsonierenden Dreiklänge:

g-h-d und c-e-g sind miteinander direkt quintverwandt
f-a-c und c-e-g sind miteinander direkt quintverwandt
g-h-d und f-a-c sind miteinander indirekt quintverwandt über c-e-g.

Diese enge Verwandtschaft ist begründet:

1. durch den Abstand der Grundtöne im Intervall der reinen Quinte,
2. durch die Gemeinsamkeit je zweier Töne:

f-a-c — c-e-g — g-h-d

Wir übernehmen die vom französischen Komponisten und Theoretiker Rameau 1726 eingeführten und von H. Riemann mit Buchstabensymbolen versehenen Begriffe:

c-e-g = Tonika . . . . T
g-h-d = Dominante . . . . . D
f-a-c = Subdominante . . . S

In unseren gebräuchlichen Skalen finden sich diese Klänge auf den Hauptstufen, der 1., 4. und 5. Stufe:



In Dur sind T, S und D Dur-Akkorde.

Im harmonischen Moll, dessen wir uns vorerst ausschließlich bedienen, sind T und S Moll-Akkorde, die D ein Dur-Akkord.

Tonika, Subdominante und Dominante nennen wir *Hauptfunktionen*, da sie Träger des harmonischen Geschehens sind.

Es gibt nur drei Klänge, auf die jede noch so entfernte harmonische Bildung zurückgeführt werden kann: T, S und D. Etwas anderes gibt es nicht.

Dieses erste und wichtigste Gesetz bildet das Fundament der Riemannschen Lehre, geht aber in Wirklichkeit auf Rameau zurück. Die erste Formulierung dieses Gesetzes erfolgte durch *F. Daube* in seinem 1756 erschienenen Büchlein: „Generalbaß in drey Akkorden".

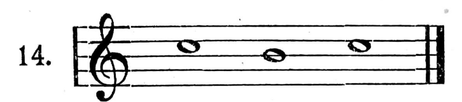
In den drei Hauptfunktionen sind sämtliche Töne der diatonischen Skala enthalten:

die 1. Stufe ist Grundton der T oder Quinte der S
„ 2. „ „ Quinte „ D
„ 3. „ „ Terz „ T
„ 4. „ „ Prim „ S
„ 5. „ „ Prim „ D oder Quinte der T
„ 6. „ „ Terz „ S
„ 7. „ „ Terz „ D

Es folgt daraus, daß mit den drei Hauptfunktionen jede diatonische Melodie harmonisiert werden kann.

§ 6. Grundbegriffe der Stimmführung.

1. Ausgangspunkt dafür sei der melodische Kleinsekundenwechsel [1]), auch „Leittonwechsel“ genannt, da der Wechselton h als „leitender“ Ton, als „Leitton“ fungiert:

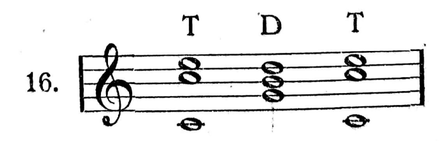


2. Wir legen dieser Wendung die entsprechenden Grundtöne der Hauptfunktionen unter und erhalten die zweistimmige Grundformel für T-D-T:



3. Wir ergänzen diese Formel zur Dreistimmigkeit, indem wir Töne dazufügen, die den Dreiklang noch stärker in Erscheinung treten lassen; diese sind
in erster Linie die Terz des Dreiklanges,
in zweiter Linie die Quinte des Dreiklanges.

Auf diese Weise erhalten wir:



---

[1]) Dem Verfasser liegt es ferne, in diesem Wechsel eine „Urlinienformel“ hinstellen zu wollen, wie es manche Theoretiker tun.

Dasselbe mit Oktavversetzung der Ober- und Unterstimme:



Wir bemerken dazu:

a) die Darstellungsart [16] wird als enge Lage bezeichnet, da alle Stimmen eng aneinander gerückt erscheinen, die Darstellungsart [17] im Gegensatz dazu als weite Lage.

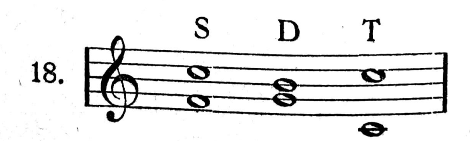
b) eine andere Bezeichnung der Lage geschieht nach dem Intervall, mit dem die akkordliche Reihe in der Oberstimme beginnt:

[16] beginnt also in enger Terzlage.

[17] beginnt in weiter Oktavlage.

c) Die Ober- und Mittelstimme bewegen sich in gleicher Richtung: *„gerade Bewegung"*, und da der Abstand immer gleich ist (in [16] Terzen und in [17] Sexten), so spricht man von *„Parallelbewegung"*. Dagegen schlägt die Unterstimme die entgegengesetzte Richtung zur Bewegung der Ober- und Mittelstimme ein: *„Gegenbewegung"*.

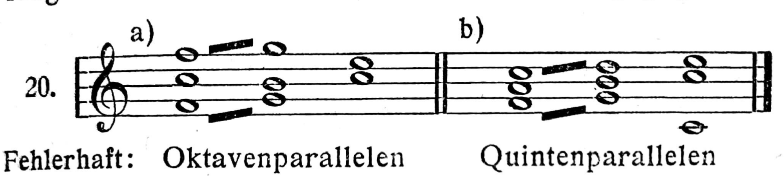
4. Wir greifen zurück auf unsere zweistimmige Formel 15 und interpretieren nun den ersten Ton als Subdominante:



Dasselbe dreistimmig:



Dies stellt uns vor ein neues Problem: Hier ist die Möglichkeit falscher Stimmfortschreitung gegeben:



Fehlerhaft: Oktavenparallelen Quintenparallelen

In 20 a bewegen sich die beiden Außenstimmen in gleicher Richtung im Abstande von Oktaven, in 20 b im Abstande reiner Quinten. Im ersteren Falle entstehen „*Oktavenparallelen*", im zweiten „*Quintenparallelen*".

Oktavenparallelen sind fehlerhaft, da infolge des hohen Verschmelzungsgrades der Oktave (1: 2) die Oberstimme zur bloßen Verstärkung der Unterstimme degradiert und in ihrer Selbständigkeit beeinträchtigt wird. Das Oktavenverbot ist sehr alt, es stammt aus dem 13. Jhdt. und wurde erstmalig in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Traktat normiert. Auch das Verbot der Quintenparallelen kann historisch begründet werden.

Regel:

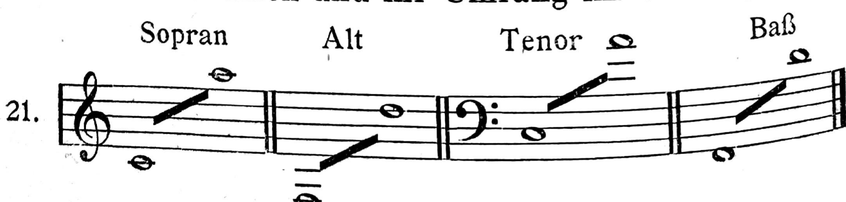
> *Oktaven- und Quintenparallelen sind unzulässig und werden durch Gegenbewegung zur Unterstimme vermieden* (Beispiel 19).

§ 7. Der vierstimmige Satz.

Zur Erleichterung der Klangvorstellung wurden die bisherigen Erklärungen an zwei- und dreistimmigen Beispielen vorgenommen. Die weitere Durchführung der Zwei- und Dreistimmigkeit wäre aber nicht ohne inkonsequente und unruhige Stimmführung möglich und auch nur unter häufigem Verzicht auf Vollständigkeit der Harmonie zu bewerkstelligen. Während die eigentliche linear-polyphone Satztechnik also der Kontrapunktlehre vorbehalten bleibt und in sukzessiver Weise auf der Ein-, Zwei-, Drei- und Mehrstimmigkeit aufbaut, ist der klanglich gebundene harmonische Satz auf die Vierstimmigkeit angewiesen. Das entspricht auch der historischen Entwicklung: Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an tritt der dreistimmige Satz in der Literatur zurück und wird der vierstimmige als Norm anerkannt (Zarlino). An die Stelle des bisherigen Trägers der Melodie, des Tenors, tritt der Sopran, während auf der Baß-Stimme das akkordliche Fundament ruht.

Es ist daher völlig begründet, wenn sich auch die heutige Praxis der Harmonielehre des vierstimmigen Satzes bedient und nach erreichter Beherrschung des Stoffes die harmonische Drei- und Zweistimmigkeit durch Abstrahieren aus dem vierstimmigen Satz gewinnt.

Die vier Stimmen und ihr Umfang im Chorsatz:

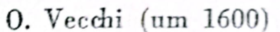


Im a cappella-Chorsatz sind diese Grenzen unbedingt einzuhalten. In Instrumentalsätzen (z. B. Streichquartett) werden sie den verwendeten Instrumenten angepaßt werden können. In instrumental begleiteten Vokalwerken findet sich häufig eine Überschreitung der Grenzen, da hier die Instrumente stützend nachhelfen können. So

kommt z. B. in Beethovens Missa solemnis häufig im Chorsopran das h^2 vor! Der Umfang solistischer Stimmen ist natürlich meistens bedeutend größer (Koloratursopran bis a^3!).

§ 8. Vierstimmige Dreiklangsdarstellung.

Wir betrachten nachstehenden a cappella-Satz:


O. Vecchi (um 1600)

21.



Die Vierstimmigkeit ist hier bei allen Akkorden durch *Verdoppelung des Grundtones* erreicht. Überprüft man in Partituren von Meisterwerken vollstimmige Akkorde hinsichtlich ihrer Verdoppelungstöne, so ergibt sich als normales Verhältnis:

Grundtöne : Quinten : Terzen = 3 : 2 : 1,

d. h. auf drei Grundtöne kommen in der Regel zwei Quinten und eine Terz. Dies entspricht auch der natürlichen Obertonlagerung vom Partialton 1 bis 6 (siehe Beispiel 12!).

Regel:

Ein Dreiklang wird vierstimmig durch Verdopplung des Grundtones.

Die Verdopplung der Quinte erfolgt nur bei Stimmführungsschwierigkeiten.

Die Verdopplung der Terz ist vorläufig unbedingt zu vermeiden (Ausnahmefälle werden später besprochen). Ganz besonders schlecht ist die Verdopplung eines Leittones.

Besondere Fälle:

1. Bei der schließenden Tonika ist Verdreifachung des Grundtones und Auslassung der Quinte ohne weiteres möglich.

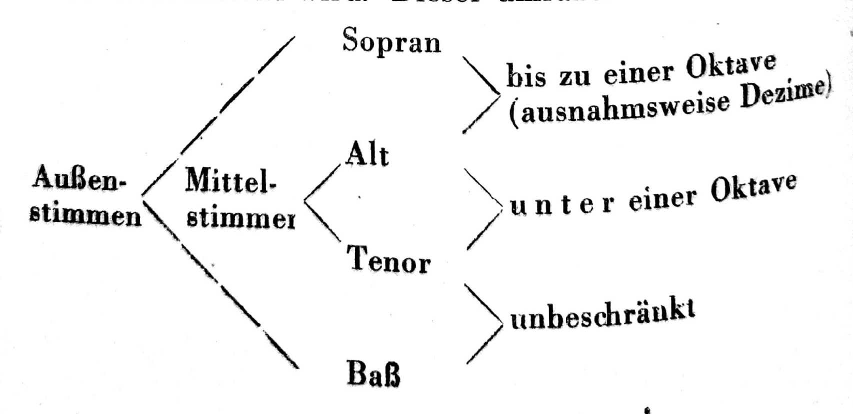
2. Weglassung der Terz ist bisweilen in alten a cappella-Sätzen bei Schlüssen anzutreffen. Es ist dies zurückzuführen auf die damals noch umstrittene Stellung der Terz als unvollkommene Konsonanz. Von dieser Eigenheit der älteren Literatur soll heute kein Gebrauch gemacht werden. Die Terz darf nicht fehlen, da sie das Tongeschlecht bestimmt.

Anweisung zur vierstimmigen Dreiklangsdarstellung:

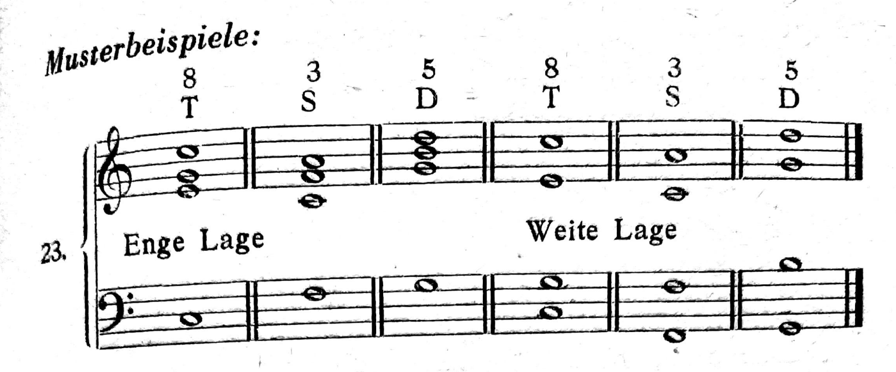
1. Der Grundton des Dreiklanges wird in den Baß gesetzt.

2. Das durch die Lage geforderte Intervall kommt in den Sopran.

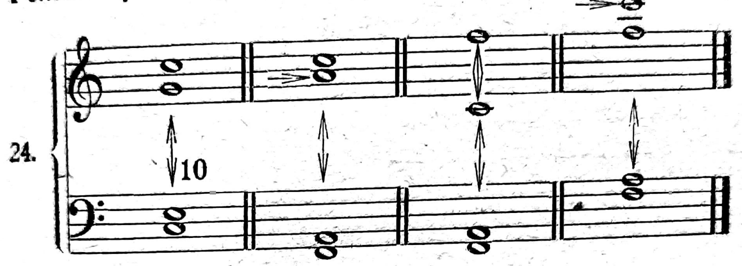
3. Die noch fehlenden Töne werden in Alt und Tenor so verteilt, daß der vorgeschriebene Stimmenabstand nicht überschritten wird. Dieser umfaßt:



Musterbeispiele:



Fehlerhafte Gegenbeispiele:

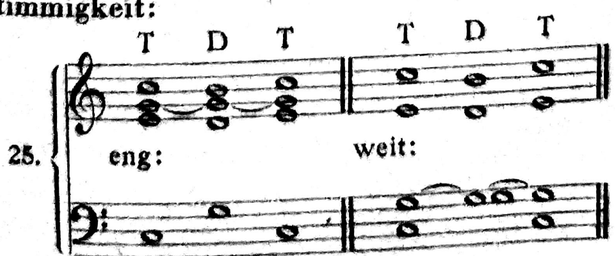


Man wird sich beim Spielen dieser Gegenbeispiele leicht von der klanglichen Aufspaltung überzeugen können, die die Überschreitung der Stimmgrenzen und des Stimmabstandes mit sich bringen.

§ 9. Die Verbindungen der Hauptfunktionen.

A) T-S, S-T und T-D, D-T

Es handelt sich um die Verbindungen von Hauptfunktionen, denen *ein Ton gemeinsam* ist. Wir greifen zurück auf unser dreistimmiges Beispiel 17 und ergänzen es zur Vierstimmigkeit:



Ergebnis:

Der beiden Klängen gemeinsame Ton bleibt *in derselben Stimme* liegen.

Durch den liegenbleibenden Ton lernen wir eine neue Stimmbewegungsart kennen: Die Seitenbewegung zwischen der liegenbleibenden Stimme und den anderen Stimmen.

Anweisung zur Verbindung:

1. Der erste Dreiklang wird in der verlangten Lage dargestellt.
2. Der Baß des ersten Dreiklanges bewegt sich im Quint- bzw. Quartschritt in den Fundamentston des zweiten.
3. Der beiden Dreiklängen gemeinsame Ton bleibt *in derselben Stimme* liegen.
4. Die übrigen Stimmen folgen dem *Gesetz des nächsten Weges*, d. h. sie schreiten *stufenweise* weiter.

Insbesondere gilt das Gesetz des nächsten Weges für die *Leittöne* (§ 6 Pkt. 1).

Leittöne sind:

Die Terz der Dominante in Dur und Moll als aufwärtsführender Leitton zum Tonika-Grundton [1].

Die Terz der Subdominante in Moll als *abwärts*führender Leitton in die Tonika-Quinte.



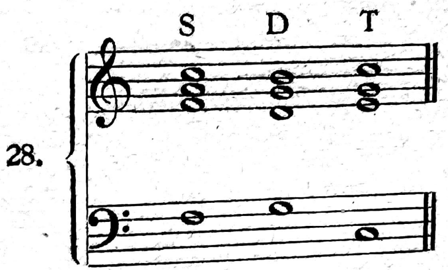
[1] Keineswegs die „7. Stufe", die durchaus nicht immer Leitton zur 8. Stufe ist, wie die Tonika-Do-Methode durch ihr Handsymbol (aufwärts gerichteter Zeigefinger) andeuten will.

Fehlerhafte Gegenbeispiele:



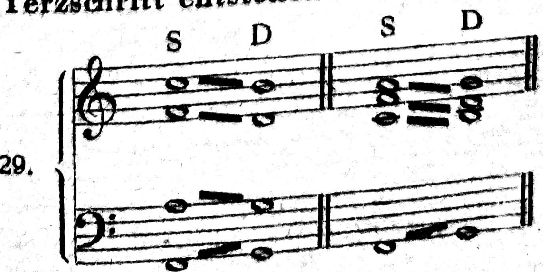
B) Die Verbindung S-D.

Die Stimmführung dieser Verbindung, bei der *kein gemeinsamer Ton* vorhanden ist, ergibt sich aus der Vierstimmigmachung des Beispieles 19:

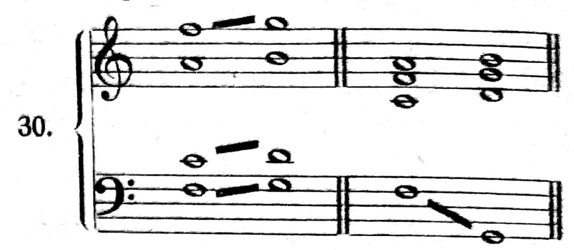


Anweisung zur Verbindung:

1. Der Baß der Subdominante schreitet *stufenweise aufwärts* in den Baß der Dominante.
2. Die übrigen Stimmen werden zur Vermeidung von Oktaven- und Quintenparallelen in *Gegenbewegung zum Baß* geführt, wobei zwei Sekundschritte und ein Terzschritt entstehen:



Fehlerhafte Gegenbeispiele:



Das Gebot der Gegenbewegung würde auch für die Verbindung D-S gelten. Diese wird aber, da die D normalerweise in die T strebt, nur ausnahmsweise Verwendung finden (siehe Beispiel 40 und § 13 Pkt. 2).

§ 10. Zusammenfassung der Stimmführungsregeln.

Die drei Hauptregeln, von A. Bruckner als „Hausmittel" bezeichnet:

1. Das Liegenlassen des gemeinschaftlichen Tones.
2. Das Gesetz des nächsten Weges.
3. Das Gesetz der Gegenbewegung der drei Oberstimmen bei Stufensteigen des Basses.

Aus diesen drei Regeln ergibt sich das Verhältnis der Stimmschritte zueinander wie folgt:





Hinsichtlich der *Parallelbewegung* merke man:

a) fehlerhaft: Parallele zwischen Oktaven, Einklängen, reinen Quinten, Sekunden und Septimen;

b) ausnahmsweise zulässig in den Mittelstimmen die Quintenfolge vermindert-rein.
Zwischen den Außenstimmen oder zwischen einer Mittel- und Außenstimme ist sie jedoch unzulässig;

c) immer zulässig die Quintenfolge rein-vermindert.

Verdeckte Oktaven und Quinten, das sind Fortschreitungen von anderen Intervallen in gleicher Richtung in die Oktave bzw. Quinte, sind im vierstimmigen Satz unbedenklich (Ausnahmefall § 19, Beispiel 71 a).

§ 11. Die metrische Eingliederung der Hauptfunktionen.

Die in § 9 dargestellten Akkordverbindungen sind keineswegs funktionell eindeutig, denn die Folge T-D-T in C-dur kann z. B. in der in 17 dargestellten Form als S-T-S von G-dur verstanden werden.

Die Eindeutigkeitsbestimmung des funktionellen Verlaufes erfolgt erst durch die metrische Eingliederung der Funktionen in betonte und unbetonte Taktwerte. Diese entscheidet über die tonale Schlußkraft der Akkorde. „Eine wirkliche Schlußwirkung entsteht nur, wenn die

abschließende Tonika auf einen Zeitwert eintritt, dem rhythmische Schlußkraft eigen ist" (Riemann). Die Schlußkraft ist am größten, wenn die schließende T auf betontem Taktteil steht: $\frac{3}{4}$ D | T („männlicher Schluß"

im Gegensatz zum „weiblichen" Schluß: | D T |).

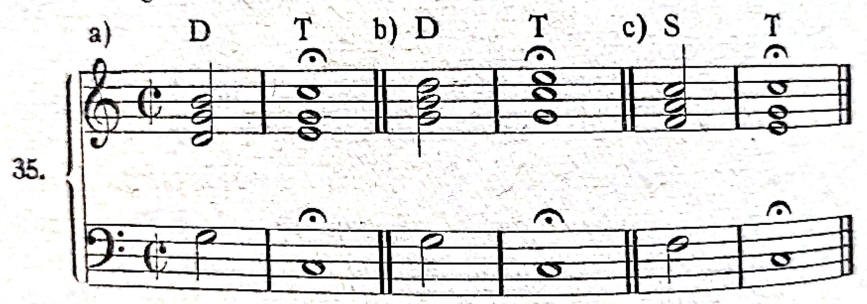
Zwei Grundtypen heben sich zunächst heraus:

im Gegensatz zum „weiblichen" Schluß: | D T |).

a) vollkommener Ganzschluß, wenn die schließende T in der Oktavlage erscheint (35 a);

b) unvollkommender Ganzschluß, wenn die schließende T in einer anderen Lage erscheint (35 b).

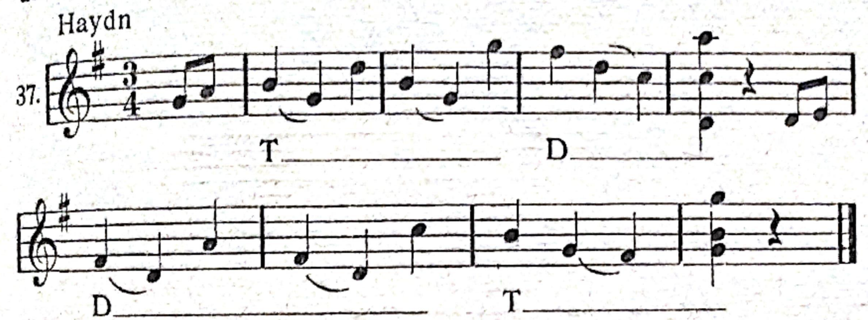
2. *Plagaler Schluß:* S | T (35 c)



Im Gegensatz zu diesen, eine vollständige Entspannung und Lösung herbeiführenden Schlüssen steht der im Verlauf einer periodischen Gruppe meist auf den 3. zum 4. Takt fallende *Halbschluß* T | D oder S | D, der einen vorübergehenden, die Form stark gliedernden Ruhepunkt herbeiführt:



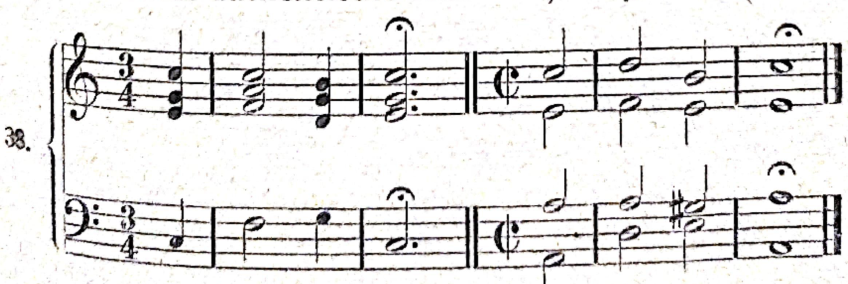
Der authentische Schluß hat sich in der abendländischen Musik durch seine starke Schlußkraft durchgesetzt. Seine Rückwirkung auf die Formgestaltung der periodisierten Musik tritt in folgendem Beispiel als „Frage“ und „Antwort“ klar zutage:



Metrisches Gerüst dieser Melodie mit Schwerpunktverteilung:



Eine noch schärfere Herausstellung der Tonart erfährt die Ganzschlußformel durch *Einbeziehung der Subdominante*, des eigentlichen „Konfliktakkordes“ (Riemann). Es entsteht die *authentische Kadenz* [1]): T | S D | T (38).

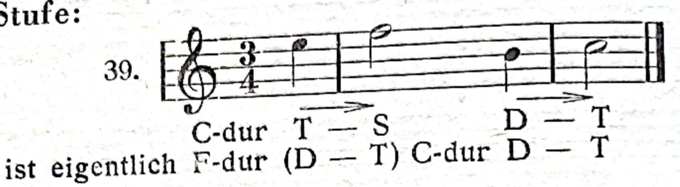


Der entscheidende harmonische Bewegungsverlauf äußert sich in den zwei Phasen T-S und D-T, wobei die erste als „Abkehr“, die zweite als „Rückkehr“ fungiert: „Jede Wegbewegung von der Tonika ist im strengsten Sinn Konflikt, dessen Lösung nur durch die Rückkehr zu

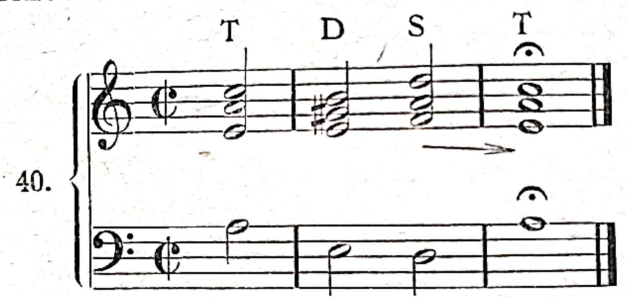
[1]) Eigentlich „Schlußfall“ (von cadere = fallen).

ihr möglich ist" (Riemann). Damit erhält die Bedeutung der T eine funktionelle Doppelstellung: als Ausgangspunkt der 1. Phase ist sie zur S dominantlich im F-dur-Sinne gespannt, ist Anfang, energiegeladener Bewegungsimpuls. Als Abschluß der 2. Phase ist sie Entspannung, Lösung, Ruhe (39).

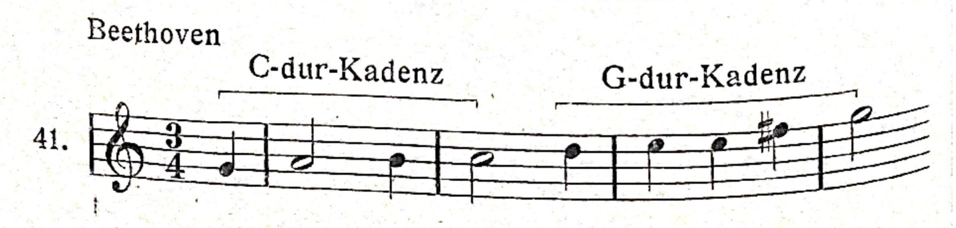
Jetzt erkennt man auch den Leittoncharakter der 3. Stufe:



Auch die *plagale Kadenz* T | D S | T kommt gelegentlich vor (40, siehe auch § 30, Beispiel 121). Man beachte den fallenden Leitton von der S zur T!

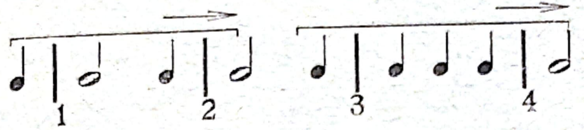


Die Kadenz ist vollkommenes Abbild der Tonalität. Sie ist die Grundlage unserer abendländischen funktionell bedingten Musik. In ihr vereinigt sich die polare Gegenüberstellung der drei Hauptfunktionen und ihre metrische Einordnung zu vollendeter Eindeutigkeit und tonartlicher Konzentriertheit. Auch in melodischer Beziehung stellt der Verlauf jeder Stimme in der regulären Kadenz vorbildliche Geschlossenheit dar. Ein Großteil klassischer Thematik beruht auf kadenzieller Grundlage:



Auch die Struktur des jüngeren Volksliedes zeigt meist ausgesprochen kadenzielle Züge (siehe Beispiel 4).

Beispiel 41 zeigt auch, wie sich die metrische Gewichtsverteilung der Kadenz auf die Schwerpunktlagerungen eines Viertakters auswirkt, wobei die schweren Akzente auf dem 2. und 4. Takt liegen:



Auch die größeren Thementypen der periodisierten Formen [1]) werden in ihrer metrischen Struktur von der Kadenz bestimmt, wie nachfolgende metrische Grundschemen zeigen:

Sechstakter

oder

Achttaktiger Liedtyp

Vordersatz

Nachsatz

Bartyp

1. Stollen

2. Stollen

Abgesang

[1]) Siehe des Verfassers „Allgemeine Musiklehre", a. a. O. § 85.

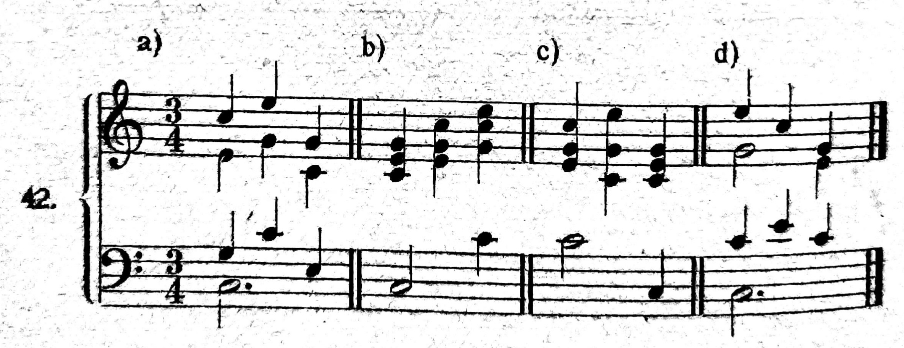


§ 12. Lagenwechsel.

Der Lagenwechsel tritt in zweifacher Weise in Erscheinung:

1. Als Wechsel von Oktav-, Terz- und Quintlage (42 a, b).
2. Als Wechsel zwischen enger und weiter Lage und umgekehrt (42 c, d).

Im Gegensatz zur Verbindung verschiedener Harmonien bleibt hier der Baß liegen oder springt in die Oktave.



Man merke:

Macht der Sopran einen größeren *Sprung abwärts*, so trachte man *vorher weite Lage* zu bekommen und gehe von dieser in die enge über (43 a).

Macht der Sopran einen größeren *Sprung aufwärts*, so trachte man *vorher enge Lage* zu bekommen und gehe von dieser in die weite über (43 b).

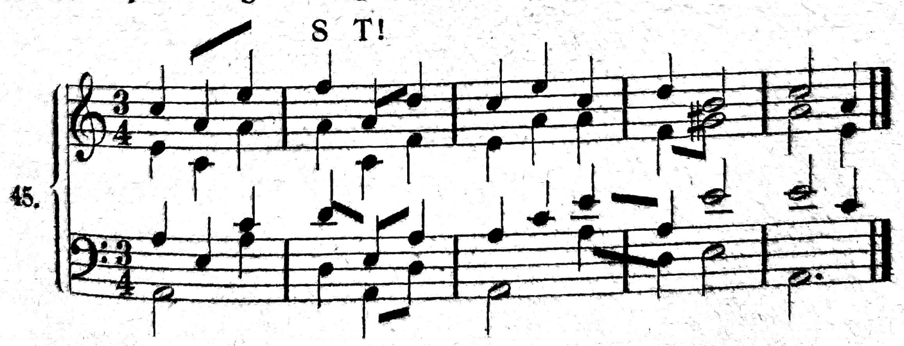


Tritt *Harmoniewechsel* ein, so sind wieder alle für die Harmonieverbindungen maßgebenden Stimmführungsregeln zu beobachten!

Folgendes Sätzchen zeigt die Anwendung des Lagenwechsels:



Fehlerhaftes Gegenbeispiel:



Beanstandungen:

1. Takt: Lagenwechsel nicht geschickt. Da vom 2. zum 3. Viertel im Sopran ein Sprung aufwärts, ist auf 2. Viertel enge Lage angebracht.

2. Takt: Die Soprantöne f und a liegen innerhalb der S-Harmonie, daher ist die T auf dem 2. Viertel nicht gut. Überdies entstehen dadurch Quintenparallelen mit dem 3. Viertel.

3. Takt: Beim Übergang zum 4. Takt Quintenparallelen. Sie wären zu vermeiden gewesen durch Aufwärtsführen des Tenors e nach f und Liegenlassen des Alt. Auf diese Weise würde auch verhindert im

4. Takt der übermäßige Sekundschritt im Alt.

§ 13. Die Harmonisierung einer Melodie. Stimmführungsfreiheiten.

Man bestimme zunächst die Schlußwendungen und die Funktionen. Dabei ist zu beachten:

1. Der Neueintritt einer Harmonie auf betontem Taktteil soll nicht durch Vorwegnehmen derselben auf dem vorhergehenden unbetonten Taktteil abgeschwächt werden, also nicht: T S | T D | D T . . . . .

2. Vor der S keine D! Ausnahmen: a) nach einer Halbschluß-Cäsur, b) in der plagalen Kadenz (Bsp. 40).

3. Bei einem Melodiesprung sehe man, ob die Sprungtöne nicht derselben Harmonie angehören, in welchem Falle Lagenwechsel dem Harmoniewechsel vorzuziehen ist (siehe Beispiel 45, 2. Takt).

Die Ausharmonisierung bringt oft die Notwendigkeit *freier Stimmführung* mit sich:

1. Durchbrechung des Gesetzes vom nächsten Weg.

2. Durchbrechung des Gesetzes vom Liegenbleiben des gemeinsamen Tones.

In beiden Fällen erfolgt der Ausgleich durch gegenbewegende Baßführung.

3. Bei Melodiesprüngen ist in erster Linie die in § 12 gegebene Anweisung zu beachten. Vorsicht, wenn die Sprungtöne nicht in derselben Harmonie liegen! Eventuell gegenbewegende Baßführung! (46 a).

4. Freie Leittonführung ist möglich, wenn der Leitton in der *Mittelstimme* liegt, und zwar kann der D-Leitton in Dur und Moll mit Terzsprung abwärts in die T-Quinte geführt werden, der S-Leitton in Moll mit Terzsprung aufwärts in den T-Grundton (46 b).

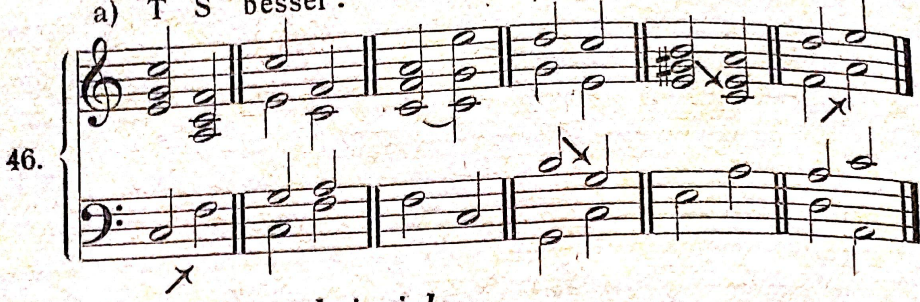
5. Stimmführungsfreiheiten werden in den Mittelstimmen vom Ohr viel williger aufgenommen als in den Außenstimmen, die infolge ihrer Exponiertheit viel empfindlicher sind.

6. Jede Stimmführungsfreiheit bringt oft die Gefahr paralleler Quinten und Oktaven mit sich. Da fehlerhafte Stimmfortschreitungen nur bei gerader Bewegung geschehen können, ist Gegenbewegung, vor allem im Baß, oft das beste Mittel, sie zu vermeiden.

7. *Übermäßige Intervalle sind unter allen Umständen zu vermeiden* (47a, b). Jeder übermäßige Schritt ist schwer sangbar und schwer auffassungsfähig. In erhöhtem Maße gilt das von der übermäßigen Quarte, dem „Tritonus", den die Alten den „diabolus in musica", den Satan in der Musik nannten und strenge verpönten. Die Begründung dieses Verbotes liegt in melodischen Erwägungen, da das Ohr *nach einem Sprung Gegenbewegung mit Sekundanschluß* erwartet, wie es sich z. B. bei verminderten Schritten von selbst ergibt. Daher sind verminderte Intervalle ohne weiteres zulässig.

8. Die ältere a cappella-Literatur bedient sich zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen der Stimmkreuzung (47 c). Diese ist vorläufig, zur Vermeidung weiterer Komplikationen, nicht anzuwenden.





Fehlerhafte Gegenbeispiele:



Es folge ein Musterbeispiel eines mit den bisher zur Verfügung stehenden Mitteln harmonisierten Sätzchens:

Halbschluß

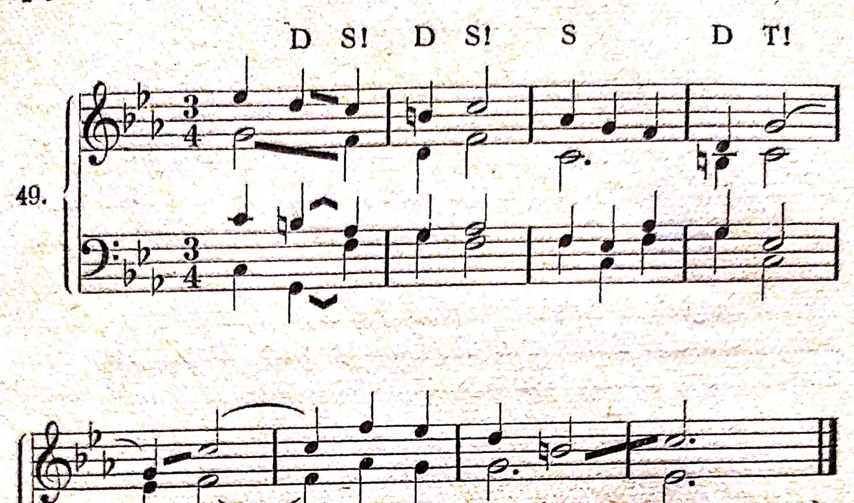
T D T D T S T S D ..

48.

Ganzschluß

T .. .. S .. T D .. .. T

Fehlerhaftes Gegenbeispiel:



Beanstandungen:

1. Takt: 3. Viertel falsch mit S harmonisiert (nach D!). Dabei entstanden Quintenparallelen, ein Septsprung im Baß und übermäßige Sekund im Tenor.

2. Takt: Die auf dem 2. Viertel eintretende S wirkt hier noch unnatürlicher, da das Ohr hier unbedingt die T erwartet!

4. Takt: Hier nur D-Harmonie möglich. Halbschluß!

5. Takt: Die Sprungtöne im Sopran gehören der T-Harmonie an, daher auf 2. Viertel stehende S ganz unangebracht.

7. Takt: Leittonverdopplung und ihre Folgen: Oktavenparallelen zwischen Leitton und Grundton, ein Kapitalverbrechen!

§ 14. Die Umkehrungen der Hauptfunktionen.

Die durchgängige Verwendung der Fundamentstöne im Baß führt zu einer Überlastung des Satzes mit kadenzierenden Quarten- und Quintenschritten (sogenannten „Paukenbässen"). Es empfiehlt sich daher, im Baß nicht nur Grundtöne zu bringen, sondern auch Terzen und eventuell Quinten.

Die Satzlehre bezeichnet solche Dreiklangslagerungen, bei denen die Terz bzw. die Quinte eines Dreiklanges im Basse liegt, als *Dreiklangsumkehrungen.*

> Liegt die *Terz* im Baß, so spricht man vom „*Umkehrungssextakkord*", eigentlich vollständig: „Terzsextakkord".
>
> Liegt die *Quinte* im Baß, so spricht man vom „*Umkehrungsquartsextakkord*".

Diese Bezeichnung ist von der Generalbaßlehre übernommen, die die Akkorde nach der Intervall-Lagerung *vom Baß aus* bezeichnet. Sie wurde bedenkenlos mit der Fundamentstontheorie verquickt, obwohl diese an dem Grundsatz festhält: „Bei Umkehrung ändert sich die Bedeutung der einzelnen Dreiklangstöne nicht: Grundton bleibt Grundton, Terz bleibt Terz, Quinte bleibt Quinte." Diese Verquickung stellt also eine recht sinnwidrige Inkonsequenz dar. Da sich aber die Begriffe „Sext-" und „Quartsextakkord" in der Praxis fest eingebürgert haben, müssen sie wohl oder übel auch hier übernommen werden.

A. Die erste Umkehrung.

1. Die Terz des Dreiklanges liegt im Baß.
2. Da die Terz nicht verdoppelt werden darf, darf sie in keiner der oberen Stimmen enthalten sein.

3. Verdopplungston ist *Grundton oder Quinte* (50 a).
4. Anwendung: Entweder im *Lagenwechsel* (50 b) innerhalb derselben Harmonie oder bei der Folge verschiedener Harmonien (50 c).

Auch Sextakkorde untereinander können verbunden werden (51 a). Vorsicht aber bei Sextakkordverbindungen zwischen S und D, bei der leicht übermäßige Intervalle entstehen können (51 b); durch Oktavversetzung eines der Baßtöne können diese in zulässige verminderte Schritte umgewandelt werden (51 c, siehe auch § 13, Pkt. 7).

6. Der Umkehrungssextakkord trägt wesentlich dazu bei, die Baßstimme melodischer zu gestalten.



B. Die zweite Umkehrung.

1. Die Quinte des Dreiklanges liegt im Baß.
2. Der Umkehrungsquartsextakkord ist nur denkbar innerhalb *gleichbleibender Harmonie*, wobei der Baß vom Grundton oder von der Terz in die Quinte springt und diese ebenso sprungweise verläßt.
3. Die oberen Stimmen bleiben entweder liegen (52 a) oder nehmen Lagenwechsel vor (52 b).
4. Die beim Durchlaufen der Terz entstehende Terzverdopplung ist unbedenklich.
5. Anwendung in Begleitungsfiguren von Märschen und Tänzen [1]) (50 c).



§ 15. Entstehung der Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorde durch harmoniefremde Töne.

1. Wir greifen zurück auf unser Beispiel 17 und metrisieren es in geradem Takt, gleichzeitig lassen wir den Leittonwechsel *verzögert* eintreten. Auf diese Weise erhalten wir folgende Ableitungen:

---

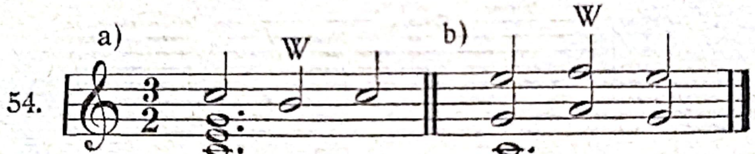
[1]) Louis-Thuille bringt in seiner Harmonielehre als treffendes Beispiel den Anfang von Mozarts Don Juan-Menuett.



Durch den verzögerten Eintritt entstehen auf betontem Taktteil die „V o r h a l t e“ V, die als *dissonierende* Bildungen anzusehen sind, da sie innerhalb der D Fremdkörper darstellen.

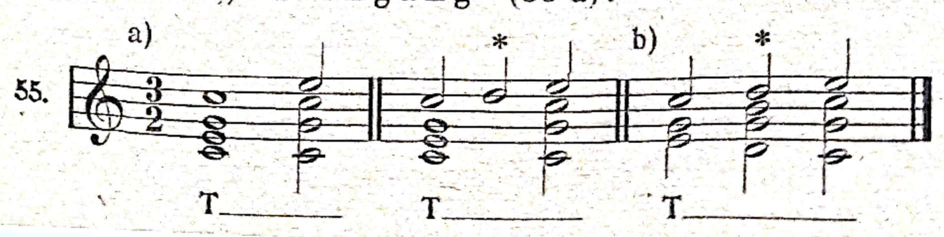
So entsteht in 53 a bei V ein dissonierender „Vorhaltsakkord“, in 53 b ein „Doppelvorhaltsakkord“, ein sogenannter „Vorhaltsquartsextakkord“.

2. Nehmen wir den Leittonwechsel in Beispiel 17 auf der ruhenden T-Funktion vor, so erhalten wir, bei gleichzeitiger Metrisierung im ungeraden Takt:



Es entstehen W e c h s e l n o t e n b i l d u n g e n W auf unbetontem Takt, die ebenfalls als dissonierend zu betrachten sind, da sie die Konsonanz der ruhenden T stören (54 a). Durch doppelte Wechselnoten entsteht der sogenannte „Wechselquartsextakkord“ (54 b).

3. Im Lagenwechsel entsteht bei der Verbindung zweier im Terzabstand liegender Töne auf *unbetontem* Taktteil der „D u r c h g a n g“ (55 a):



Durch doppelte Durchgangsbildung entsteht der „Durchgangsquartsextakkord“ (55 b).

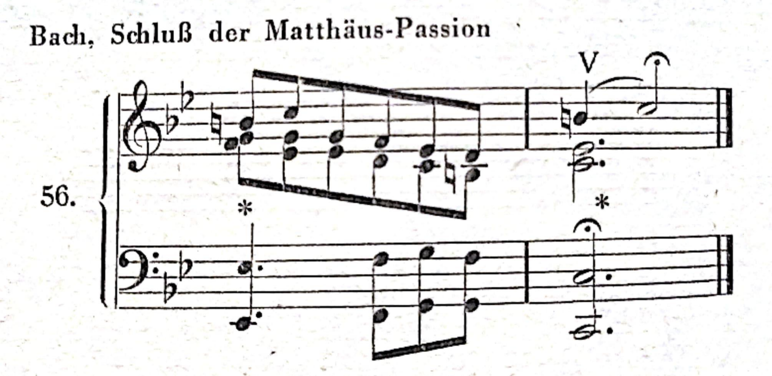
Zusammenfassung:

a) Der Vorhalt „verzögert“ auf betontem Taktteil den Eintritt einer Harmonienote.
Der Durchgang „verbindet“ auf unbetontem Taktteil zwei im Lagenwechsel liegende Harmonietöne.
Die Wechselnote „verziert“ auf unbetontem Taktteil einen Harmonieton.

b) Alle harmoniefremden Töne sind als *Dissonanzen* zu betrachten, da sie Fremdkörper im Gefüge eines Akkordes sind und daher einer „Auflösung“ bedürfen.

c) Dissonanzen auf betontem Taktteil wirken viel schärfer als solche auf unbetontem:

Bach, Schluß der Matthäus-Passion



Dissonanzbehandlung.

Einführung der Dissonanz:

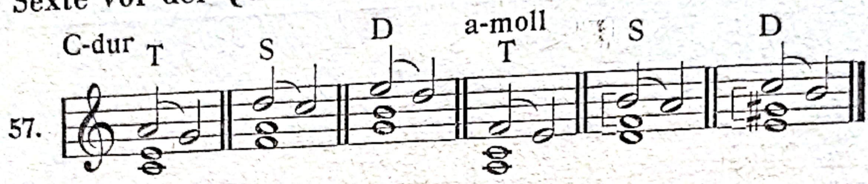
Sie erfolgt „vorbereitet“, wenn die Dissonanz im vorhergehenden Akkord enthalten ist und übergebunden werden kann (wie in Beispiel 53).
Sie erfolgt „frei“, wenn sie nicht aus dem vorhergehenden Akkord übergebunden werden kann. In solchem Falle ist *gegenbewegende Führung* der das Dissonanzintervall bildenden Töne empfehlenswert.

Auflösung der Dissonanz:
Sie erfolgt *stufenweise*. Ist dies jedoch nicht möglich, dann soll die Auflösung später nachgeholt werden („Nachträgliche" Auflösung, Beispiel 155).

§ 16. Vorhalts-, Durchgangs- und Wechsel-Sextakkorde.

A. Vorhaltssextakkorde

entstehen stets auf betontem Taktteil durch Vorhalt der Sexte vor der Quinte:



Die Vorhaltssextakkorde der T, S und D in Dur, sowie der T in Moll sind milde *Scheinkonsonanzen*, da die Vorhalte keinen wirklichen Dissonanzzustand herbeiführen, der in einem verminderten oder übermäßigen Intervall in Erscheinung treten würde. Daher klingen diese Akkorde wie konsonierende Sextakkorde, weshalb sie H. Riemann „Scheinkonsonanzen" nennt.

Dagegen sind die Vorhaltssextakkorde der S und D in Moll zufolge der durch die Vorhaltsbildung entstandenen verminderten bzw. übermäßigen Intervalle grelle und scharfe Dissonanzen.

Anweisung für die Behandlung im vierstimmigen Satz.

1. Verdopplungston ist stets der im Baß befindliche *Grundton* der Hauptfunktion.
2. Lage: Vorhalt am besten im Sopran (58 a), aber auch im Alt oder Tenor möglich (58 b).
3. Einführung: Entweder vorbereitet durch Überbinden der Vorhaltssexte aus dem vorhergehenden Akkord (58 a), oder frei, wobei gegenbewegende Baßführung angebracht ist (58 c).
4. Auflösung der Vorhaltssexte stets stufenweise abwärts in die Quinte.

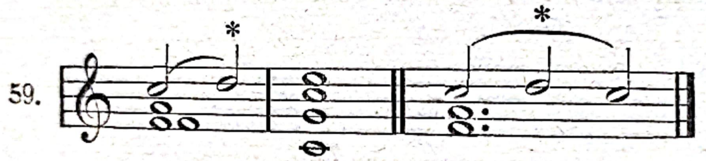
5. Verwendungsmöglichkeit: Zur melodischen Belebung des Soprans. Besonders häufig der Vorhaltssextakkord der S zur melodischen Bereicherung der Kadenz (58 c).

a) S T b) S D c) T S D T

58.

B. Durchgangs- und Wechselsextakkorde.

Sie bieten, da sie auf *unbetontem* Taktteil stehen und, im Gegensatz zu den betonten Vorhaltssextakkorden die klangliche Konsistenz nicht beeinträchtigen, keine wesentlichen Probleme:



§ 17. Vorhalts-, Durchgangs- und Wechsel-Quartsextakkorde.

Sie entstehen durch Doppelvorhalt der Sexte vor der Quinte und der Quarte vor der Terz:



Die richtige Anwendung der Quartsextakkorde gehört zu den empfindlichsten Kapiteln der Harmonielehre. Man beschränke sich auf die in der Quartsextakkordtabelle (Seite 58) angegebenen Möglichkeiten und halte sich genau an die daselbst gegebenen Anweisungen und die Beispiele 61 bis 64.

Verdopplungston bei allen Quartsextakkorden ist der *Baßton.*



Kategorie	Taktstellung	Entstehung	Charakteristik
Vorhalts-Quartsextakkord Beispiel 61, 62	betont	durch Doppelvorhalt	Vorhalt vor der D („kadenzierender Quartsextakkord“)
			Vorhalt vor der T
			Vorhalt vor der S
Durchgangs-Quartsextakkord Beispiel 63	unbetont	durch Durchgangsbewegung zwischen Grund- und Sextakkorden oder umgekehrt	als Schein-D zwischen 2 Toniken, von denen einer Umkehrungssextakkord
			als Schein-T zwischen 2 Subdom., von denen eine Umkehrungssextakkord
Wechsel-Quartsextakkord Beispiel 64	unbetont	durch Wechsel 5—6—5 3—4—3	als Schein-S innerhalb der T
			als Schein-T innerhalb der D

Tabelle

Beispiel	Baßführung	Anwendung
61 a, b, c	Einführung stufenweise	in Ganzschluß, Kadenz, Halbschluß, auch bei Lagenwechsel (60 b) und frei (60 c)
62 a, b	Einführung sprungweise	plagale Wirkung
62 c, d	Einführung sprungweise	in Dur selten, in Moll oft als „phrygische" Wendung (62 d)
63 a 63 b	Baß schreitet stufenweise von Grundton zur Terz oder umgekehrt	immer möglich bei stufenweiser Sopran- oder Baßführung von Grundton zur Terz oder umgekehrt
64 a 64 b	Baß auf dem akkordlichen Fundament liegend	immer möglich bei ruhendem Baß und Bewegung des Soprans 3—4—3 oder 5—6—5

§ 18. Charakteristische Dissonanzen.

Man versteht darunter solche, die einem Akkord ein bestimmtes Gepräge geben und seine funktionelle Eindeutigkeit bestärken.

1. Eine charakteristische Dissonanz für die *Tonika* gibt es nicht, da ja gerade die in ihrer Prim, Terz und Quinte begründete Konsonanz für die T charakteristisch ist.

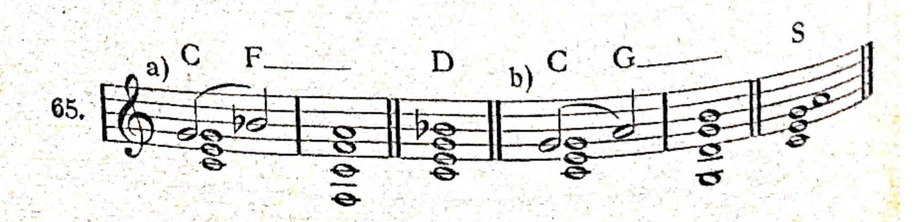
2. Für die *Dominante* ist die dazugefügte *kleine Septime* charakteristisch, d. h.: *Jeder Dur-Dreiklang erhält durch Hinzutreten der kleinen Septime Dominantfunktion:*

> c-e-g ist T von C-dur. Durch Hinzutreten der Septe b erhält dieser Klang D-Funktion von F-dur, es entsteht der D-Septakkord c-e-g-b (65 b).

3. Für die *Subdominante* ist die hinzugefügte *große Sexte* charakteristisch, d. h.: *Jeder Dur- oder Moll-Dreiklang erhält durch Hinzutreten der großen Sexte S-Funktion:*

> c-e-g ist T von C-dur. Durch Hinzutreten der großen Sexte a erhält dieser Klang S-Funktion von G-dur. Es entsteht der „Akkord der hinzugefügten Sexte" (nach Rameau „accord de la sixte ajoutée").

Diese Bildung ist freilich nicht so eindeutig wie der Dominantseptakkord, der in seiner Zusammensetzung (Durdreiklang und kleiner Septe) einzigartig dasteht. Denn auch die T und D nehmen unter Umständen die sixte ajoutée an (z. B. oft die T in Schlüssen als unaufgelöste „Reizdissonanz").



§ 19. Der Dominantseptakkord.

1. Seine Entstehung ist zurückzuführen auf:

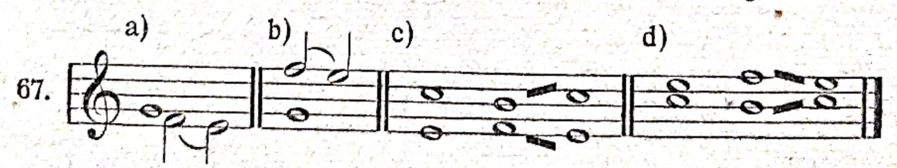


Bsp. 66 a) Durchgangsbewegung in der D 8—7 zur Terz der T.

„ 66 b) Eindringen des S-Grundtones in die D. Dieser erzeugt den Dissonanzkonflikt: in C-dur und c-moll: g-h-d + f
D S

„ 66 c) Die Eigenschaft der kleinen Septe als charakteristische Dissonanz ermöglicht auch das nachträgliche freie Hinzutreten der kleinen Septe in der D.

2. Wesentlich sind die Dissonanzspannungen zwischen Grundton-Septe und Leitton-Septe. Ihre Auflösung ergibt sich aus folgenden Teilbetrachtungen:



Bsp. 67 a) Jede große Sekunddissonanz löst sich in die Terz auf; daher auch:

„ 67 b) strebt ihre Umkehrung, die kleine Septdissonanz, zur großen Sexte.

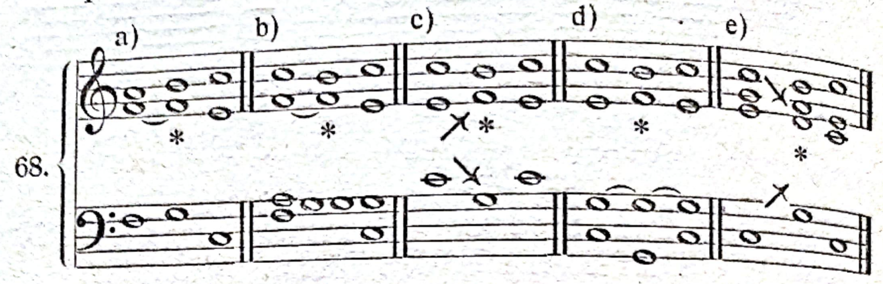
„ 67 c) Jeder Tritonus löst sich leittonmäßig in die kleine Sexte auf; daher auch:

„ 67 d) strebt seine Umkehrung, die verminderte Quinte, in die große Terz.

Folgerung:

Die Dominantsepte löst sich stufenweise abwärts in die T-Terz auf.

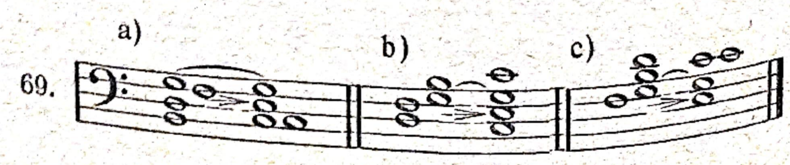
3. Die E i n f ü h r u n g der Septe ergibt sich aus den Beispielen 17 und 19 und man unterscheidet:



Bsp. 68 a) *vorbereitete* Septeinführung durch Überbindung aus der S.
„ 68 b) dasselbe vierstimmig.
„ 68 c) *freie* Septeinführung, Gegenbewegung im Baß angebracht (§ 15 c).
„ 68 d) dasselbe vierstimmig.
„ 68 e) andere Art der Einführung.

4. Die Quinte steht zu keinem anderen Tone im Dissonanzverhältnis und kann somit als neutraler Ton angesehen und ausgelassen werden. In diesem Falle wird der Grundton verdoppelt (68 d). Wird aber die Quinte gebracht, dann ergibt die normale Auflösung die T mit dreifachem Grundton und ohne Quinte (68 e). Eine vollständige T (mit Quinte) wird in einem solchen Falle nur dann möglich sein, wenn man von der freien Leittonführung (Leitton in einer der Mittelstimmen!) nach § 13 Pkt. 4 Gebrauch machen kann (Beispiel 70 c).

5. Die drei Umkehrungen des D-Septakkordes sind alle gut verwendbar:



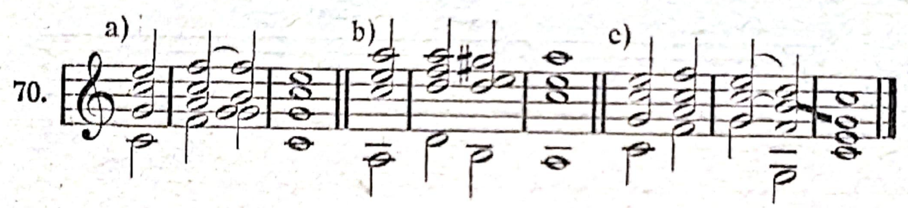
Sie werden generalbaßmäßig benannt:

Bsp. 69 a) Quintsextakkord (vollständig: Terzquintsextakkord).

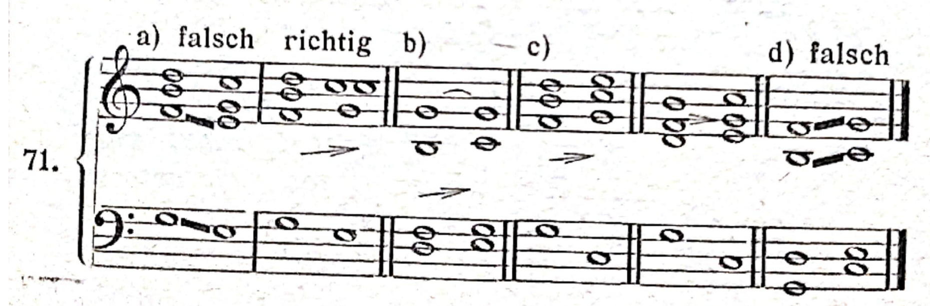
„ 69 b) Terzquartakkord (vollständig: Terzquartsextakkord).

„ 69 c): Sekundakkord (vollständig: Sekundquartsextakkord).

6. Die Verwendung des D-Septakkordes in der Kadenz zeigen folgende Beispiele:



7. Eine anormale Führung der Septime stufenweise aufwärts kann in folgenden Fällen stattfinden:



Bsp. 71 a) bei der Auflösung in den T-Sextakkord zur Vermeidung fehlerhafter *verdeckter Oktaven* (von der Septe zur Oktave).

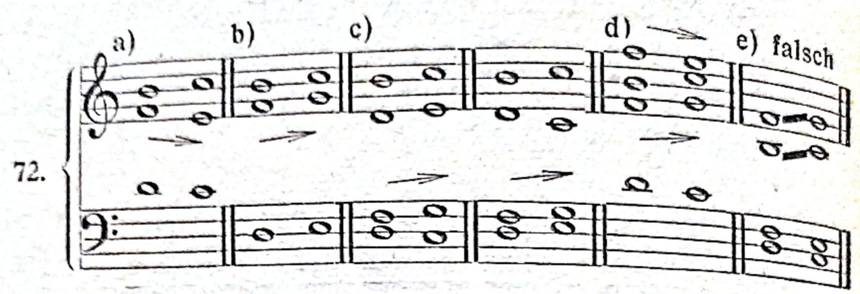
„ 71 b) bei der Auflösung des Terzquartakkordes in den T-Sextakkord.

„ 71 c) wenn eine andere Stimme den Auflösungston der Septe bringt.

Bei gewissen Lagen können hier fehlerhafte Quintenfolgen vermindert-rein entstehen (71 d, vgl. § 10 b!).

Bei allen anormalen Führungen der Septime ist gegenbewegende *Baßführung* angebracht.

8. Die „verkürzte Form" des D-Septakkordes entsteht durch Weglassung des Grundtones: h-d-f, der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe:



Bsp. 72 a) dreistimmig mit normaler Abwärtsführung der Septe
„ 72 b) dreistimmig mit anormaler Aufwärtsführung der Septe
„ 72 c) vierstimmig, beste Darstellung mit Quinte im Baß, die Quinte verdoppelt. Auflösung entweder in den Grund- oder Sextakkord.
„ 72 d) Auch die Verdopplung der Septe, die im vollständigen Septakkord nicht möglich ist, ist in gewissen Lagen gut verwendbar
„ 72 e) Vorsicht vor fehlerhaften Quintenfortschreitungen vermindert-rein (§ 10 b)!

§ 20. Der Dominantseptnonakkord.

1. Seine Entstehung kann man sich auf verschiedene Weise denken:



Bsp. 73 a) durch Vorhaltsbildungen 9—8
„ 73 b) durch Eindringen von Grundton und Terz der S in die D.

C-dur: g-h-d (D) + f-a (S) c-moll: g-h-d (D) + f-as (S)

Die starke Betonung der S gibt dem Akkord den Charakter eines „Doppelklanges“, d. h. eines aus verschiedenen Klangwurzeln zusammengesetzten neuen dissonierenden Klangkörpers. Seine eigenartig schillernde Klangfarbe hat diesem Akkord namentlich in der romantischen Musik (Wagner, Bruckner!) einen besonderen Platz eingeräumt. Aber auch im jüngeren Volkslied ist er häufig anzutreffen („Ich habe mein Feinsliebchen“, „Z'Lauterbach“, in zahlreichen Jodlern).

2. None und Septime stehen zum Grundton und zur Terz im Dissonanzverhältnis, während die Quinte wie beim D-Septakkord neutraler Ton ist. Ihre Weglassung ist daher bei Vierstimmigmachung üblich (Beispiel 74).

Beste Lage: None im Sopran (74 a). Sie kann jedoch auch in einer anderen Stimme gebracht werden (74 b-e). Es ist aber dabei zu beachten:

Der charakteristische Nonabstand vom Grundton der D muß unter allen Umständen gewahrt werden.

Eine Verengerung der None zur Sekunde oder gar Umkehrung zur Septime muß vermieden werden, da dadurch völlig andersartige klangliche Lagerungen entstehen (Beispiel 76).

3. Die *Auflösung der None erfolgt,* ihrem Vorhaltscharakter entsprechend, stufenweise abwärts und zwar entweder bereits in der D selbst (73 a, 74 a, b) oder erst in der T (73 b, 74 c, d, e).

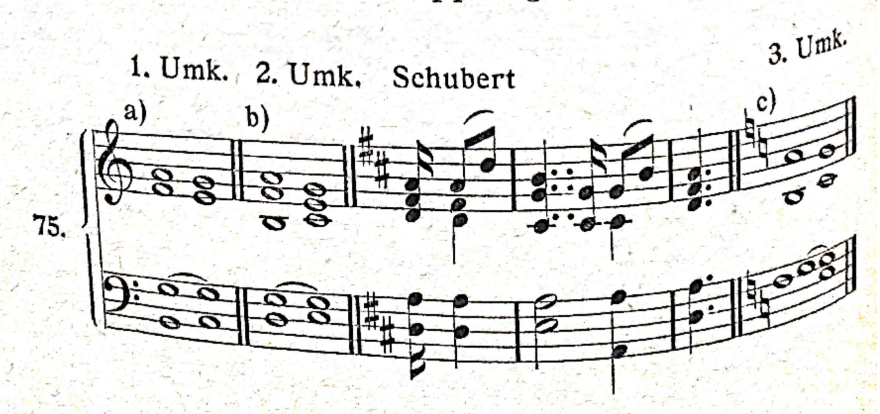
4. Die *Einführung der None* erfolgt entweder vorbereitet (74 a, c) oder frei (74 d) mit gegenbewegender Baßführung.

C-dur a) * b) *

74.

a-moll c) * C-dur d) * e) *

5. Es sind drei Umkehrungen möglich (75 a, b, c), je nachdem ob Terz, Quinte oder Septe im Basse liegt. Die Umkehrung mit der None im Baß (76 c) ist aus den in Pkt. 2 angeführten Gründen nicht anzuwenden. Die Umkehrung mit der Quinte im Baß erfordert Fünfstimmigkeit und, zur Vermeidung paralleler Quinten, in der nachfolgenden T Terzverdopplung (75 b).



Fehlerhafte Gegenbeispiele:



6. Fehlt die Terz, so ist Aufwärtsführung der None möglich (77 a). Fehlt die Septe, so schwindet der Doppelklangscharakter und es liegt ein schon in der älteren Musik häufig vorkommender Nonvorhalt vor (77 b).



7. Die „verkürzte Form" des D-Septnonakkordes entsteht durch Weglassung des Grundtones. Diese hat zur Folge, daß ein Klanggebilde entsteht, in dem D und S zu gleichen Teilen vertreten sind:

D S	D S
in C-dur: h-d-f-a	in c-moll: h-d-f-as

Die *verkürzte Form hat in Moll* stärkeren Spannungsgehalt als in Dur. Ihre Außentöne bilden das Intervall einer verminderten Septe h-as, weshalb der Akkord allgemein als „verminderter Septakkord" bekannt ist. Sein Aufbau aus drei kleinen Terzen befähigt ihn zur enharmonischen Umdeutbarkeit, die in der Modulation eine große Rolle spielt (§ 57).

Die Auflösung der verkürzten Form macht in gewissen Lagen zur Vermeidung paralleler Quinten *Terzverdopplung* in der T nötig (78 a, d), die aber auch durch *Abspringen in die verdoppelte Quinte* (bei Bach häufig) umgangen werden kann (78 b).

Alle Umkehrungen sind möglich (78 c-f). Liegt der S-Grundton im Baß, so setzt er sich als Grundton des ganzen Akkordes durch (Plagalwirkung, 78 e).

a) * b) * c) * d) * auch *

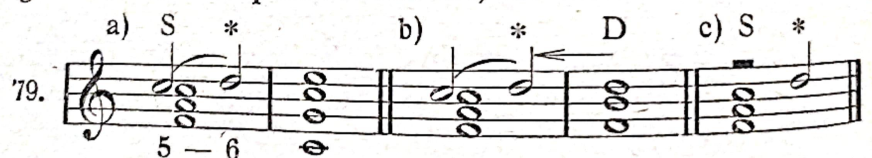
78.

e) * f) *

§ 21. Die Subdominante mit hinzugefügter Sexte

(sogenannter „Rameauscher Sextakkord“) [1])

1. Die Entstehung dieses Akkordes, der ein Spiegelbild des D-Septakkordes ist, ist zurückzuführen auf:



Bsp. 79 a) eine Durchgangsbewegung 5-6 zur T-Terz.
„ 79 b) Eindringen der D-Quinte in die S. Es entsteht auf diese Weise der Dissonanzkonflikt

in C-dur: d + f-a-c (D, S) in c-moll: d + f-as-c (D, S)

[1]) Nach dem französischen Theoretiker J. Ph. Rameau (1683 bis 1761), der diesen Klang „accord de la sixte ajoutée“ nennt.

Bsp. 79 c: Die Eigenschaft der großen Sexte als charakteristische Dissonanz (§ 18) ermöglicht auch das nachträgliche Hinzutreten der großen Sexte zur S.

2. Ein faktisches Dissonanzverhältnis entsteht nur zwischen Quinte und Sexte, die eine Sekunddissonanz bilden.

Ihre **Auflösung** erfolgt naturgemäß in die Terz (80 a).

Folgt die T, so bleibt die Quinte liegen und die Sexte schreitet stufenweise aufwärts in die Terz der T (80 b).

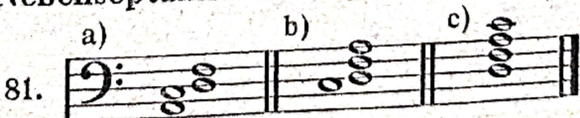
Folgt die D, so bleibt die Sexte liegen und die Quinte schreitet stufenweise abwärts in die Terz der D (80 c).

a) oder b) S — T c) S D

80.

3. **Einführung** des Akkordes. Da der S in der Regel die T vorausgehen wird, kann die Quinte der S durch Überbinden vorbereitet werden (82), die Sexte tritt dann stufenweise ein.

4. Die **Umkehrungen** schwächen die charakteristische klangliche Prägung wesentlich ab (81). Eine völlig neue Situation ist gegeben, wenn die Sexte in den Baß gelegt wird (81 c). Dann setzt sie sich als Fundamentston durch und die frühere Quinte wird zur dissonierenden Septe („Nebenseptakkord" der 2. Stufe, § 29).



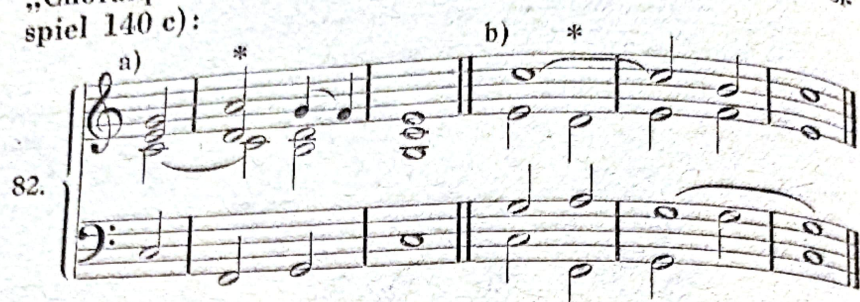
81.

Man beschränke sich daher in der Verwendung dieses Akkordes auf seine Grundstellung und allenfalls die erste und zweite Umkehrung.

5. Der Akkord bringt eine wertvolle Bereicherung der

[1]) Im folgenden wird anstatt der Bezeichnung „S mit hinzugefügter Sexte" die abgekürzte Bezeichnung „S mit Sexte" verwendet.

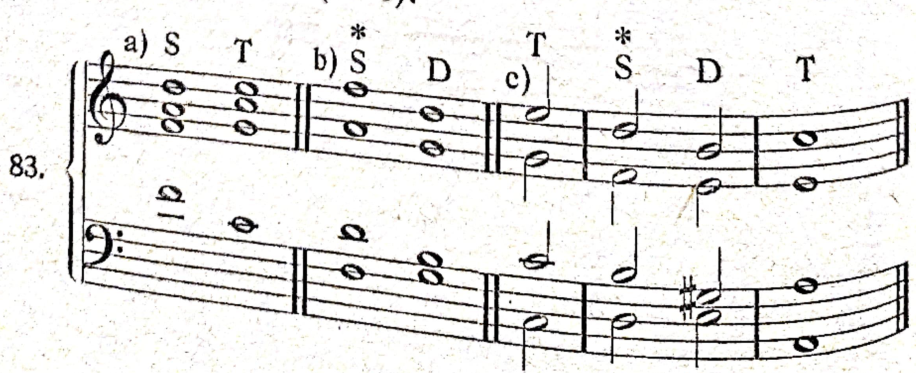
Kadenz und wird besonders gern in Chorälen als „Choralquintsextakkord" verwendet (§ 35, Pkt. 5, Beispiel 140 c):



6. Die „verkürzte Form" der S mit Sexte. Wie beim D-Septakkord und D-Nonakkord durch Weglassung des Grundtones, so entsteht bei der S durch *Weglassung der Quinte* eine überaus häufig vorkommende verkürzte Form: in C-dur: f-a-d in c-moll: f-as-d

In Dur ist diese S-Form allerdings anscheinend nichts anderes als die Umkehrung des d-moll-Akkordes (§ 28). Aber gerade dieser akustisch nicht rein gestimmte Dreiklang, den z. B. A. Bruckner wegen seiner unreinen Quint als „bedenklich" bezeichnete, hat die Anwartschaft als Dissonanz betrachtet zu werden, welcher Auffassung die obige Betrachtung sehr entgegenkommt. So äußert sich auch der Dissonanzcharakter unserer verkürzten Form besonders in der Kadenz. In Moll wirkt er durch das Tritonus-Intervall f-h noch stärker (83).

Verdopplungston in der verkürzten Form ist unbedingt der Fundamentston der S.
Seine *Auflösung* erfolgt entweder in die T oder D (83 a, b).
Seine *Verwendung* in der Kadenz ist außerordentlich verbreitet (83 c).



III. HOMOPHONE BEARBEITUNG DES JÜNGEREN VOLKSLIEDES.

§ 22. Allgemeines.

Der Studierende ist nun in der Lage, das Gelernte praktisch für die Volksliedbearbeitung anzuwenden. Wir wählen dazu jüngere Volkslieder mit einfacher harmonischer Gestaltung und möglichst wenig wechselnder Harmonik. Mittelalterliche Volkslieder und Choräle sollen vorläufig noch nicht verwendet werden, da sie eine besondere Beherrschung des harmonischen Materiales, Stilgefühl und die Kenntnis der Nebenharmonien, Modulation u. a. beanspruchen.

1. *Die Art der Bearbeitung.*
   Entweder für a cappella-Chor und zwar: für gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor, vier-, drei- und zweistimmig
   oder für eine Singstimme mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente.

2. Das Gelingen der Bearbeitung ist abhängig zunächst von der *richtigen Wahl der Harmonien,* ferner von der *stilgemäßen Anwendung* der satztechnischen Mittel, z. B. von der Art der Begleitung, Auftaktbehandlung u. dgl.

3. *Die Wahl der richtigen Harmonien* läßt oft viel zu wünschen übrig, weil meistens der Fehler gemacht wird, daß Note für Note von Anfang bis Schluß durchharmonisiert wird, ohne daß man sich vorher Rechenschaft über die formale Gliederung, die metrische Gruppierung und dem daraus resultierenden Gesamtverlauf abgelegt hat. Daher kommt es, daß der betreffende Bearbeiter dann wohl selbst oft das Gefühl hat, dies oder jenes müßte anders sein, ohne jedoch eine Korrektur vornehmen zu können. Harmonien, die an falscher Stelle

stehen, wirken „unnatürlich". Aber mit dieser Erklärung, die der Lehrer oft dem Schüler gibt, ist noch nichts getan. Denn die „Unnatürlichkeit" einer Harmonie ist ja nur die Folge des Nichterkennens einer inneren Gesetzmäßigkeit, die sich aber nicht in Regeln fassen läßt, sondern im speziellen Fall aus der Entwicklung der Melodie begründet ist.

Überblicken wir die harmonischen Ausdeutungsmöglichkeiten, die uns durch die bisher gelernten Mittel geboten werden, so können wir z. B. die einzelnen Stufen unserer C-dur-Tonleiter wie folgt harmonisch interpretieren:

C : T oder S oder S mit Sexte.
d : D, D mit Septe, oder S mit Sexte, auch verkürzte Formen dieser Akkorde.
e : T.
f : S, auch S mit Sexte oder D-Septakkord oder D-Septnonakkord, auch deren verkürzte Formen.
g : D oder D-Septakkord oder D-Septnonakkord.
a : S, S mit Sexte, oder D-Septnonakkord und die verkürzten Formen dieser Klänge.
h : D, D-Sept- oder D-Septnonakkord, auch deren verkürzte Formen.

Außer der 3., 5. und 7. Stufe kann also jede funktionell doppeldeutig sein, so daß wir einerseits über reiche Möglichkeiten verfügen, anderseits aber auch über die richtige Wahl im Klaren sein müssen.

Im folgenden seien einige Anhaltspunkte dafür gegeben.

§ 23. Die Grundtypen des harmonischen Verlaufes.

Hinsichtlich des harmonischen Verlaufes kann man vier Typen unterscheiden:

1. Lieder, deren harmonische Struktur nur aus T und D besteht, wie z. B. „Rosenstock, Holderblüh", „Jetzt

gang i ans Brünnele", „Bald gras ich am Neckar", „Hab mein Wage voll gelade" u. a.

Meist wird der Fragestellung T-D das Antwortmotiv D-T gegenübergestellt.

Die schlichte volkstümliche Guitarre- oder Lautenbegleitung erweist sich hier als einfachste und natürlichste Lösung:



Mit der Begleitung des 2. und 3. Taktes durch die D-Septharmonie ist die einzig richtige Auffassung des a als D-None gegeben, während das a des 4. Taktes als Vorhalt zur T-Quinte behandelt wird. Die Harmonisierung dieser drei a im subdominantlichen Sinne würde eine dem Charakter des jüngeren Volksliedes ganz widersprechende Unruhe in der Harmonik herbeiführen:

T | S D | S D | S T

Gegenüber dem älteren, außerordentlich harmonisch labilen Volkslied beruht das jüngere auf einer ausgesprochen konstanten, meist nur taktweise wechselnden Harmonik.

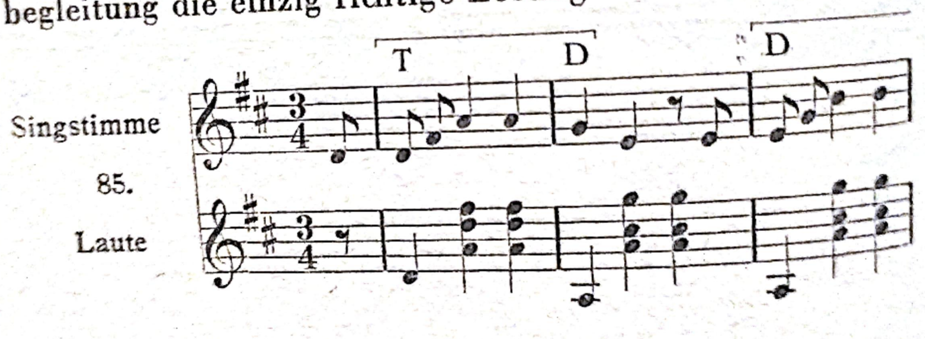
2. Lieder, deren melodischer Verlauf kadenziell vor sich geht und die darum die S einbeziehen. So hat das Lied „Drunten im Unterland" (Beispiel 4) im 1. und 3. Teil (der Reprise) ausgesprochen kadenziellen Charakter, während der Mittelteil nur auf T und D als Frage und Antwort gestellt ist:

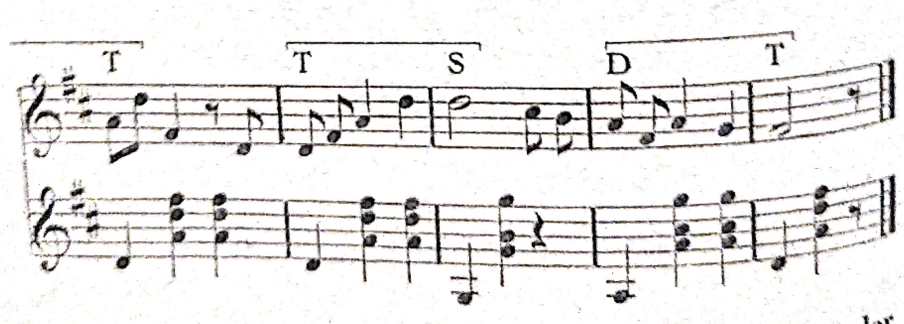
1. Teil: T | S | D | T
2. Teil: T | D | D | T
3. Teil: T | S | D | T

Einen ähnlichen Bau weisen die Lieder „Alle Vögel sind schon da“ und „Die Lorelei“ auf.

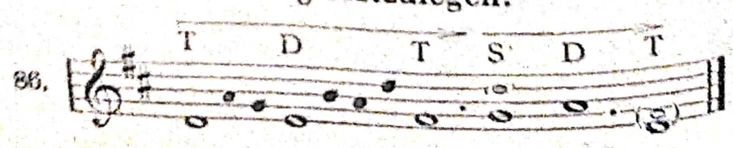
3. Einteilige Lieder, im Vordersatz T und D bevorzugend, im Nachsatz der S zustrebend, wie z. B. „Ich habe mein Feinsliebchen“, „Die Gedanken sind frei“, „Steh ich in finstrer Mitternacht“, „Ach Mädchen nur einen Blick“ u. a.

Bei Liedern mit ausgesprochen tanzartigem Charakter wird die Wahl der harmonischen Mittel nicht schwierig sein. Auch hier liefert die volkstümliche Instrumentalbegleitung die einzig richtige Lösung:





In solchen Fällen empfiehlt es sich, das Gerüst der melodischen Entwicklung festzulegen:



Die S des 6. Taktes erscheint hier ausgesprochen als Zielpunkt der ganzen Entwicklung. Von der Sinnwidrigkeit eines Vorwegnehmens der S überzeuge man sich durch Spielen folgender Harmonisierung der ersten vier Takte:

T | S D | D S | T oder noch schlimmer T | S | S | T

4. Lieder, die im Vordersatz kadenzieren und im Nachsatz nur T und D bringen, wie z. B. das Kinderlied „Fuchs du hast die Gans gestohlen“:

Vordersatz Echo Nachsatz

T | T | S | T | S | T ||: D | T | D | T :||

Es konnten hier nur die Haupttypen gebracht werden. Die große Zahl modulatorischer Lieder sollte hier überhaupt nicht erfaßt werden. Es handelte sich hier zunächst um eine Klärung der wichtigen dominantlichen Verhältnisse.

§ 24. Die Bearbeitung für a cappella-Chor.

Bezüglich der Satzweise für *4-stimmigen gemischten Chor* ist nicht viel zu sagen, da sie ja seit Beginn unseren Übungen zugrunde gelegt wurde (siehe Beispiel 92).

Für *Männerchor* muß der Satz auf den Umfang der Männerstimmen (F bis a) gebracht werden (Beispiel 94).

Für *Frauenchor* muß der Satz auf den Umfang der Frauenstimmen (f bis a) gebracht werden (Beispiel 96).

Oft wird der *dreistimmige* Satz dem vierstimmigen vorzuziehen sein, da er aufgelockerter klingt (Beispiel 93, 95, 97).

Stimmkreuzungen sind dabei tunlichst zu vermeiden!

Ein Hauptaugenmerk ist auf *melodische Baßführung* zu richten. Da das melodische Element das Intervall der Sekunde ist, wird auch in der Baßführung *Sekundbewegung* anzustreben sein. Ein Baß, der sich fortwährend in Quarten- und Quintenschritten ergeht, ist jedenfalls nicht als melodisch anzusprechen. Wir haben durch Umkehrungen, Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorde genug Möglichkeiten, die Baßführung melodisch

zu gestalten. Natürlich schließt das die vorübergehende Verwendung der Sprungbewegung nicht aus. Kräftige Quart- und Quintschritte sind namentlich in kadenziellen Abschlüssen angebracht. Man vermeide vor allem die häufige Wiederkehr einer Hauptfunktion in der Grundstellung, da sie in dieser Gestalt ein Übergewicht über andere nicht in der Grundstellung gebrachte Akkorde bekommt. Auch hier kann die Verwendung einer Umkehrung mildernd wirken.

Bei sekundenweiser Melodieführung versuche man, den Baß in Sexten oder Dezimen mitgehen zu lassen. Dies ist ein vorzügliches Mittel, um die Außenstimmen aneinander zu binden. Doch darf dies nicht zur Manier werden, denn die Baßstimme soll doch ihre selbständige Führung nicht vollständig aufgeben, indem sie in das Terzen- oder Sextenschlepptau der Oberstimme gezogen wird. Gerade in dem wechselweisen Zusammen- und Auseinandergehen der Außenstimmen liegt ein besonderer Reiz.

Ein Satz ist gut, wenn die *Außenstimmen* ohne Mittelstimmen bereits ein klares Bild der harmonischen Entwicklung geben. Derartige Außenstimmen können dann ohne weiteres auch für den zweistimmigen Satz übernommen werden. Man überprüfe in dieser Hinsicht nach Fertigstellung eines Satzes dieses Verhältnis der Außenstimmen!

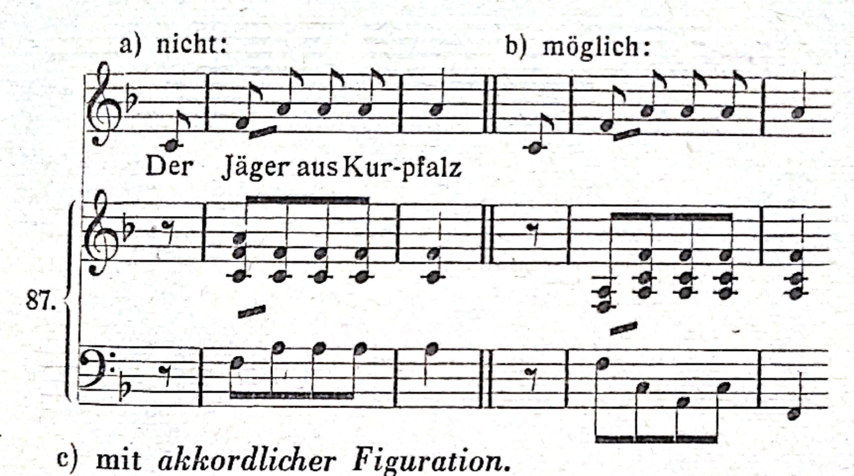
§ 25. Die Bearbeitung für eine Singstimme und Instrumente.

Die Instrumentalbegleitung zu einer Singstimme kann in folgender Weise durchgeführt werden:

a) vierstimmig in enger Lage, wobei die Oberstimme der Begleitung mit der Singstimme unisono geführt wird.

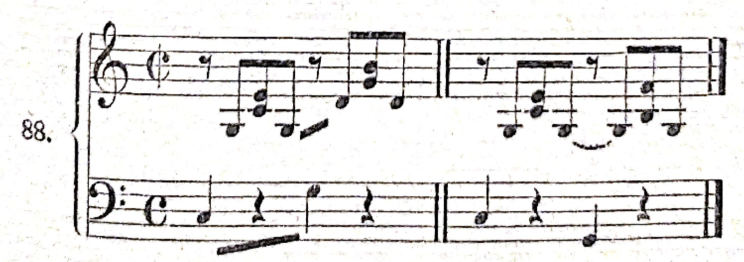
b) vierstimmig als selbständiger Satz, wobei die Oberstimme der Begleitung unabhängig von der Singstimme geführt wird. Man achte dabei, daß zwischen der Sing-

stimme und dem begleitenden Baß keine Quinten- oder Oktavenparallelen entstehen (87 a). Quintenparallelen mit der Singstimme sind überhaupt in allen Stimmen ausgeschlossen. Dagegen können die drei oberen Begleitstimmen gelegentlich in Einklangs- oder Oktavenparallelen mit der Singstimme gehen (87 b).



c) mit *akkordlicher Figuration.*

Wir verstehen darunter die Zerlegung der Akkorde in Begleitungsfiguren. Dabei ist zu beachten, daß bei Harmoniewechsel nicht willkürlich herumgesprungen werden darf, sondern daß hier das Gesetz der Stimmfortschreitungen wie bei geschlossenen Akkorden gilt:



Eine Begleitungsfigur soll im Verlaufe einer Satzgruppe ihre Struktur nicht ändern. Der Übergang in eine andere Figur soll demnach nicht innerhalb eines formalen Abschnittes erfolgen („Kontinuität der Figur" bis zum Ablauf des Abschnittes).

Einige Begleitungsfiguren:





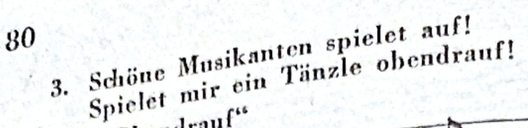
6. Ein **Auftakt**, der nur eine Zählzeit ausfüllt, wird im a cappella-Satz nicht harmonisiert: Sopran und Alt bringen ihn unisono, Tenor und Baß ebenso eine Oktave tiefer. Längere Auftakte werden ausharmonisiert (Deutschlandlied!). Bei Liedbegleitungen werden kurze Auftakte überhaupt nicht berücksichtigt und mit Pausen versehen (87).

§ 26. Beispiel verschiedener Bearbeitungsmöglichkeiten eines Liedes.

Wir wählen das Volkslied „Bin i nit ein Bürschle“, weil an diesem Vielerlei aufgezeigt werden kann:



2. Guten Morgen, Jungfer, komm sie g'schwind!
Will sie mit mir tanzen, geb sie d' Händ!
's Stüble auf und ab geschwind,
Und dann ein Gläschen eingeschenkt! (3. Str. umstehend)



3. Schöne Musikanten spielet auf!
Spielet mir ein Tänzle obendrauf!

Der „Obendrauf"



Analyse (siehe Beispiel 91!).

Das Lied weist eine deutliche zweiteilige Gliederung auf. Die ersten zwei Takte bringen einen Quintanstieg innerhalb der T, der im folgenden $^3/_4$-Takt über die Dreiklangsterz zur 2. Stufe a vorstößt. Damit ist für den ersten Teil die Bewegung T-D gegeben. In den nun folgenden 4 Takten ($^2/_4$) des zweiten Teiles erscheint die fallende Quartbewegung d-a des ersten Teiles auskomponiert, wie die Taktschwerpunkte zeigen: d-c-h-a. Der Abschluß der 1. Strophe findet daher wieder auf der D statt, die in ihrer Fragestellung die Wiederholung (2. und 3. Strophe) herausfordert. Erst der an die 3. Strophe angehängte „Obendrauf" bringt die abwärtsgerichtete Sekundbewegung zum Abschluß, indem die Melodie, vom D-Grundton d ausgehend, die Abwärtsbewegung durch entgegengesetzte Richtung auspendelt (d-e-fis-g).

91. 

Wir haben es somit mit einem ausgesprochenen T-D-Lied zu tun (1. Typ), so daß eine Verwendung der S die leichte Beschwingtheit des Ganzen nur hemmen würde.

1. Bearbeitungen für Chor.

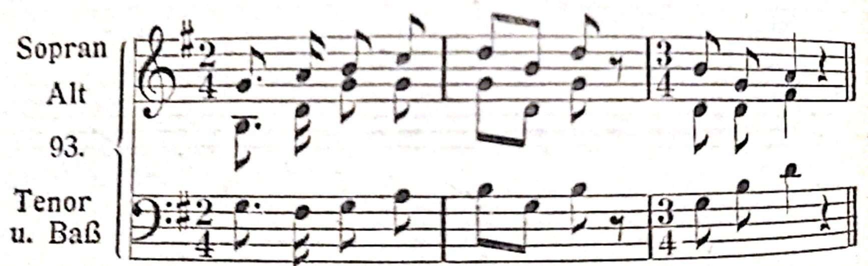
Zunächst eine Bearbeitung für *vierstimmigen gemischten Chor*. Dabei wurde der Baß an die Oberstimme „angelehnt", d. h. er bewegt sich größtenteils in Unter-

dezimen oder Untersexten mit ihr. Das letzte Achtel des 1. Taktes wurde als Durchgang (nicht als S!) aufgefaßt. Beim „Obendrauf“ lassen wir den Baß in den letzten drei Takten imitatorisch nachsingen:



Aus der vierstimmigen Bearbeitung können wir den *dreistimmigen Satz* erhalten. Es ist dabei zu trachten, daß jede Harmonie möglichst durch Grundton, Terz und Quinte ausgedrückt sein soll. Bisweilen wird, besonders am Anfang und am Schluß, die Auslassung der Quinte notwendig sein, so daß der betreffende Akkord mit verdoppeltem Grundton und der Terz erscheint (Bsp. 93, Anfang). Ja manchmal wird die korrekte Auflösung des Leittones sogar ein Einmünden in den verdreifachten Grundton (ohne Terz und Quinte) als notwendig erscheinen lassen.

Die Dreiklangsvollständigkeit der Harmonien wird meist nicht ohne Sprungbewegungen in der Mittelstimme möglich sein (Vorsicht vor fehlerhaften Parallelen!). Dabei empfiehlt es sich, die Männerstimmen möglichst in die Nähe des Alt zu legen, da bei zu großer Entfernung eine klangliche Aufspaltung erfolgt. Da ferner die Tenöre mit den Bässen unisono singen, ist der Umfang der Männerstimmen auf die geringe Spannweite von etwas über einer Oktave (von c bis d[1]) beschränkt.



Es folgt eine Bearbeitung für *vierstimmigen Männerchor* (der Tenor ist eine Oktave tiefer zu lesen):



Dasselbe *dreistimmig*, nach A-dur transponiert:



Die Bearbeitung für *vier- und dreistimmigen Frauenchor* erweist sich als eine Oktavtransposition des vier- und dreistimmigen Männerchors (Beispiel 94/95):

Soprane
96.
Alte

97.

Für die Herstellung eines *zweistimmigen Satzes* gibt H. Riemann ausgezeichnete Anweisungen. Er fordert vor allem eine *vollwertige harmonische „Interpretation"* der zu bearbeitenden Melodie, indem er als wichtigsten Grundsatz die Regel aufstellt, daß *„jede neueintretende Harmonie durch ein sie bestimmt kenntlich machendes Intervall vertreten sein soll"*.

Gute Vertretungsintervalle sind:

für den Dreiklang: Prime und Terz, auch Terz und Quinte, d. h. die T von C-dur wird am besten vertreten durch die Intervalle c-e oder e-g, also durch das Terzintervall bzw. dessen Umkehrung, die Sexte;

für den D-Septakkord: Terz und Septe, auch Quinte und Septe, d. h. der D-Septakkord von C-dur wird am besten vertreten durch die Intervalle h-f oder d-f;

für die S- mit Sexte: Prim mit Sexte, d. h. die S mit Sexte in C-dur wird am besten vertreten durch das Intervall f-d.

Dagegen gelten als schlechte Vertretungen:

Prime mit Oktave, Prime mit Quinte, kurz alle „leeren", d. h. terzlosen Intervalle, also leere Oktaven, Einklänge, Quinten und deren Umkehrungen, die leeren Quarten;

ferner alle „absoluten Dissonanzen", also alle Sekunden und Septimen.

Die Festlegung neu eintretender Harmonien durch gute Vertretungen wird ganz besonders oft mit den betonten Taktteilen zusammentreffen; ihre richtige Anwendung ergibt daher das Vorherrschen von Terzen bzw. Sexten auf schweren Taktzeiten, eine Tatsache, auf der die außerordentliche funktionelle Bestimmtheit des Bach-

schen zweistimmigen Satzes beruht (man untersuche diesbezüglich die zweistimmigen Inventionen!).

Doch sind schlechte Vertretungsintervalle durchaus nicht ganz ausgeschlossen. Sie sind möglich:

1. Am Anfang und am Schluß (Beispiel 98), überhaupt bei formalen Abschnitten (Bsp. 98, Takt 3, 9, 10).
2. Nach erfolgter Fixierung der neu eingetretenen Harmonie (98, 5. Takt die leere Quinte e-h, nachdem der D-Septakkord durch das vorausgehende Intervall h-d festgelegt wurde).
3. Durchgangsweise:



4. Als Übergang von Terz zur Sexte und umgekehrt:



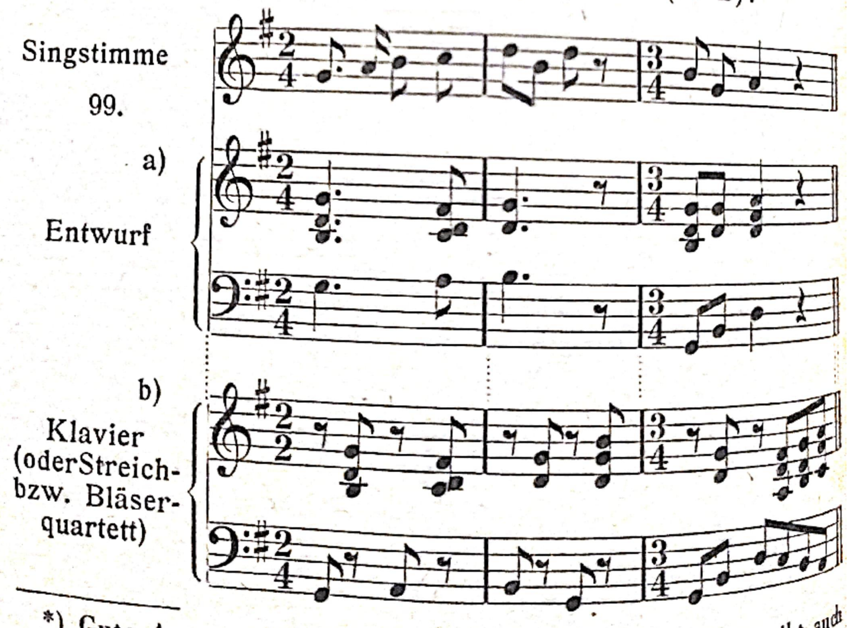
Die barocke Schlußformel, wie wir sie beispielsweise in den Bachschen zweistimmigen Inventionen finden, bevorzugt ganz besonders die leeren Intervalle der Quinte und Oktave. Sie wirkt gerade wegen des sonst mit äußerster Konsequenz durchgeführten Vorherrschens der Terz und Sexte umso einschneidender und tektonisch bestimmter.

Nach diesen Ausführungen können wir die zweistimmige Bearbeitung unseres Liedes vornehmen. Sie entpuppt sich als eine Zusammenlegung der Außenstimmen unseres vierstimmigen Satzes (Bsp. 92), ein Beweis, daß dieser der in § 24 erhobenen Forderung entspricht, nach der die Außenstimmen auch ohne Mittelstimmen ein klares Bild der harmonischen Entwicklung geben sollen:



2. Bearbeitungen für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung*).

Es empfiehlt sich, zuerst die Begleitung in schlichtem vierstimmigen Satz zu entwerfen (99 a), dann erst arbeite man den Satz mit Begleitungsfiguren aus (99 b):



*) Gute Anweisungen zum Begleiten von Volksliedern gibt auch W. Maler in „Beitrag zur Harmonielehre“ I. Beiheft 1941.



Bei der Figuration wurden hier nachschlagende Achtel benützt. Das Pausenviertel im 3. Takt wurde mit einer Durchgangsbewegung ausgefüllt (die dabei in der Durchgangsbewegung verdoppelte Terz h ist unbedenklich). Im zweiten Teil wurde versucht, der absteigenden Singstimme d-c-h-a eine aufsteigende Begleitung (Oberstimme h-c-d) entgegenzuhalten.

Diese figurative Begleitung kann nun auf verschiedene Weise ausgeführt werden, z. B. mit Klavier, oder Streichquartett, Bläserquartett oder Streicher und Bläser gemischt.

Wir bringen zum Schluß noch eine einfachere Begleitung für Streichtrio, wobei der Obendrauf eine noch mehr aufgelockerte Figur ausführt:

100.

